INSULA FULCHERIA

RASSEGNA DI STUDI E DOCUMENTAZIONI
DI CREMA E DEL CIRCONDARIO
A CURA DEL
MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO
FONDATA NEL 1962

numero LV
2025

Direttore responsabile / Editor-in-Chief
Nicolò D. Premi (Università Cattolica del Sacro Cuore)

*

Comitato Editoriale / Editorial Board
Roberta Carpani (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Debora Trevisan (Facente funzioni di Soprintendente ABAP Cremona Mantova e Lodi)
Marco Robecchi (Université libre de Bruxelles, Belgio)
Alessandro Tira (Università di Bergamo)
Edoardo Villata (Northeastern University di Shenyang, Cina)

*

Comitato di Redazione / Editorial staff
Manuel Ottini (redattore capo), Matteo Facchi (caposervizio «Quaderni»),
Elizabeth Dester, Federico Guariglia,
Marco Nava, Francesco Rossini,
Mara Fierro (segretaria di redazione)

*

Museo / Museum
Alessandro Barbieri (conservatore), Silvia Scaravaggi (responsabile),
Alessandro Boni (referente)

*

Comitato scientifico / Advisory Board
Giuliana Albini (Università degli Studi di Milano)
Aria Amato (Soprintendenza, funzionario restauratore)
Gabriele Barucca (già Soprintendente ABAP Cremona, Mantova e Lodi)
Alessandro Barbieri (Conservatore del Museo Civico di Crema e del Cremasco)
Guido Cariboni (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Marilena Casirani (Conservatore del Museo Comunale di Offanengo)
Nicoletta Cecchini (Soprintendenza, funzionario archeologo)
Valerio Ferrari (Presidente del Museo della Civiltà Contadina di Offanengo)
Sara Fontana (Università di Pavia)
Francesco Frangi (Università di Pavia)
Angelo Lameri (Pontificia Università Lateranense)
Martina Lazzari (Soprintendenza, funzionario architetto)
Valeria Leoni (Direttore dell'Archivio di Stato di Cremona - Università di Pavia)
Francesca Marti (Soprintendenza, funzionario storico dell'arte)
Christian Orsenigo (Conservatore della sezione egizia del Museo di Crema)
Marco Pellegrini (Università di Bergamo)
Filippo Piazza (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Enrico Valseriati (Università di Padova)
Lorenzo Zamboni (Università degli Studi di Milano)

*

I saggi pubblicati dalla Rivista nelle sezioni *Articoli* e *Note di ricerca* sono stati sottoposti a un processo di *peer-review* e dunque la loro pubblicazione presuppone, oltre al parere favorevole del Direttore e del Comitato Editoriale, l'esito positivo di una valutazione anonima commissionata dalla direzione a due lettori, di cui almeno uno esterno al Comitato scientifico.

Insula Fulcheria
Rassegna di studi e documentazioni di Crema e del circondario
a cura del Museo Civico di Crema e del Cremasco, fondata nel 1962.

https://insulafulcheria.it/
infulcheria.museo@comune.crema.cr.it

*

Pubblicazione annuale realizzata con il contributo
dell'Associazione Popolare Crema per il Territorio

Autorizzazione del Tribunale di Crema n. 15 del 13.09.1999
© Copyright 2025 - Author(s)
I contenuti sono pubblicati in open access con licenza Creative
Commons Attribution–ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0)

Editore: Museo Civico di Crema e del Cremasco
Piazzetta Winifred Terni de Gregorj, 5, 26013 Crema (CR), Italy

Stampa: Fantigrafica S.r.l.
Progetto grafico: Paolo Severgnini | essebiservizieditoriali.it
Copertina: Mauro Montanari

La rivista è composta con il carattere Cormorant Garamond
e stampata su carta Fedrigoni Arena avorio 100 g

ISSN 0538-2548
eISSN 2281-4914

Indice

7 Nicolò D. Premi
Editoriale

9 Alessandro Tira
In memoriam *Ferrante Benvenuti Arborio di Gattinara*

Articoli

19 Matthias Bürgel
Una spia della fortuna ligure-genovese di Domenico Cavalca: il ms. Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 87

31 Stefano Talamini
Memorie scritte dell'epoca della Serenissima. L'archivio dei rettori veneziani di Crema

57 Mauro Bassi
Per la storia del collezionismo a Crema: il caso dei marchesi Zurla tra XVI e XIX secolo

85 Massimo Novelli
Per un profilo biografico di Maria Gambarana Frecavalli (1789-1827)

113 Luca Natali
Il nobile curioso e il confusionario. Sul carteggio Vailati-Gentile e le polarizzazioni della filosofia italiana di inizio Novecento

143 Alessandro Barbieri, Gabriele Valesi
Arte funeraria di Angelo Bacchetta e di Eugenio Giuseppe Conti nel Cremasco: la ricostruzione di un catalogo quasi perduto

193 Roberta Aglio
Riflessioni sulla dispersione e il collezionismo di tavole di soffitto cremasche tra XIX e XXI secolo

229 Elizabeth Dester
From the Back of the Paintings to the Archival Records. Part I: Transcription of Lodovico Magugliani's Stralcio del verbale di sequestro conservativo *on the Stramezzi Collection*

Note di ricerca

289 Natalia Gaboardi
Una lettera di Giuseppe Mazzini alla Biblioteca Comunale di Crema. Introduzione e trascrizione

297 Arrigo Pisati
Il perduto organo Inzoli della parrocchiale di Casaletto di Sopra

Relazioni

311 Franco Gallo
Poesia e pratica poetica a Crema in età contemporanea: addendum *VII*

333 Attività del Museo

349 Attività didattica del Museo

Rubriche

Ritrovamenti e segnalazioni

355 Matteo Facchi, Marco Nava
Novità per fra Agostino Cazzuli, Antonio Ronna, Bartolomeo Bettoni e Carlo Pellegrino Grioni

365 Federico Guariglia
Una lettera ritrovata di Antonio Ronna IV a Cesare Cantù

374 Gabriele Valesi
Una nota di collezionismo cremasco: un cartone inedito di Giacomo Trécourt

Recensioni

379 Simone Ravara, *Le pietre ritrovate. Antichi indicatori stradali in provincia di Cremona*, Offanengo, Museo della Civiltà Contadina «Maria Verga Bandirali», 2025 (Bruno Mori)

381 Lorenzo Mascheretti, *L'intarsio ligneo all'incrocio delle arti. L'opera di fra Damiano Zambelli 1480 circa - 1549*, Roma-Bristol (USA), «L'Erma» di Bretschneider, 2024 (Jessica Gritti)

Bollettino bibliografico di interesse cremasco

Editoriale

«Chi scrive un editoriale – osservava Chesterton – deve parlare di un fatto che conosce da venti minuti come se lo studiasse da vent'anni»[1]. Se questa battuta ben descrive la condizione di chi è chiamato a scrivere queste righe, «Insula Fulcheria» persegue da sempre l'obiettivo opposto: trasformare anni di studio e di ricerca in un patrimonio condiviso, affidabile e accessibile in pochi minuti di intensa lettura.

È in questa prospettiva che vanno lette le novità introdotte a partire da questo numero, che segnano un passo importante nel percorso di crescita della nostra pubblicazione. Con questo fascicolo la rivista introduce infatti una significativa modifica nella struttura dei suoi organi editoriali. Accanto al Comitato Scientifico, composto da accademici di riconosciuta competenza a livello nazionale e internazionale e con funzioni di garanzia sulla qualità scientifica della pubblicazione, è stato istituito un nuovo Comitato Editoriale.

Il Comitato Scientifico continuerà a svolgere un ruolo centrale nell'individuazione dei revisori, potrà essere coinvolto direttamente nella revisione degli articoli, esprimere pareri su eventuali controversie e contribuire all'aggiornamento delle politiche editoriali, promuovendo l'interdisciplinarità e il confronto scientifico. Il Comitato Editoriale, invece, affiancherà il Direttore nelle decisioni preliminari sull'opportunità di pubblicare i contributi ricevuti; anch'esso è composto da studiosi appartenenti a università, istituti di ricerca e istituzioni pubbliche di comprovato prestigio, come ad esempio la Soprintendenza ABAP (Archeologia, Belle Arti e Paesaggio) delle province di Cremona, Lodi e Mantova.

[1] «The writer of the leading article has to write about a fact that he has known for twenty minutes as if it were a fact that he has studied for twenty years» (G.K. Chesterton, *Facts and fiction in journalism*, «The Illustrated London News», 23 December 1905, traduzione mia).

La Redazione, ora denominata Comitato di Redazione, coadiuva la Direzione nelle attività segretariali, organizzative e di *editing*, seguendo le fasi di ricezione, revisione e pubblicazione dei contributi.

Il neocostituito Comitato Editoriale assume dunque un ruolo attivo nel processo di revisione tra pari, che è stato aggiornato nelle sue procedure: dopo una prima valutazione formale da parte del Direttore e del Comitato Editoriale, ogni contributo viene sottoposto a due revisori anonimi (di cui almeno uno esterno al Comitato Scientifico) secondo il modello del «singolo cieco» (*single-blind peer review*).

È stato aggiornato anche il codice etico della rivista, in linea con le più recenti questioni deontologiche che interessano il panorama editoriale scientifico, come le implicazioni dell'uso dell'intelligenza artificiale nei processi di redazione e valutazione dei contributi.

La copertina del fascicolo di quest'anno, di colore rosso, completa la serie dei colori primari avviata nel 2023 sul modello della gamma cromatica dei primi tre fascicoli della rivista (1962-64). Per celebrare questo LV numero – un traguardo che segna il compimento di un nuovo lustro – in continuità con la storia della rivista, ho il piacere di annunciare già in questo editoriale, la ripresa della collana dei *Quaderni di Insula Fulcheria*. Grazie all'alacre impegno del redattore Matteo Facchi, Caposervizio dei *Quaderni*, nel 2026 vedrà infatti la luce il quinto volume della serie, a ben diciassette anni di distanza dall'ultima uscita. Sono certo che i nostri lettori sapranno accogliere con interesse questa iniziativa, che per il momento mi limito ad annunciare, riservandomi di condividerne i dettagli in una prossima occasione.

Fin dalle sue origini negli anni Sessanta, «Insula» è sempre stata il frutto di un lavoro corale. La storia recente della rivista è stata segnata in modo particolare da un clima che non esito a definire di 'ottimismo radicale': l'idea di attraversare il caos con grazia, di sentirci in grado di resistere a qualsiasi tempesta, di essere spinti al miglioramento continuo e di pensare sempre in grande, pur nel nostro piccolo, ci entusiasma e ci tocca nel profondo.

Nicolò D. Premi
(Direttore)

Alessandro Tira

In memoriam
Ferrante Benvenuti Arborio di Gattinara

Il 3 gennaio 2025 si è spento il conte Ferrante Benvenuti Arborio di Gattinara. Cremasco di antica stirpe, nell'arco di vari decenni ha arricchito con la vivacità del suo impegno la vita sociale, politica e culturale della città[*]. Ricordarne la personalità su *Insula Fulcheria* è un modo per dare testimonianza della generosità con cui egli ha sostenuto e reso possibili iniziative culturali e di studio legate alla città e al suo territorio. È anche, forse soprattutto, l'occasione per fissare a futura memoria alcuni dei tratti che ne hanno caratterizzato l'immagine pubblica, a cominciare dal significato profondo che egli dava all'impegno per la vita e la cultura cremasche.

Un impegno che aveva per motore primo l'adesione di Benvenuti al ruolo che l'appartenenza familiare gli aveva consegnato e che trovava compimento nella custodia e valorizzazione di un'eredità di memorie di rara importanza (non solo localistica); soprattutto, ciò si esprimeva in una personale vocazione a condividere quel patrimonio di storia e identità con gioiosa e spesso giocosa apertura. Nel fare ciò era sostenuto dalla stessa serenità e dall'autoironia che un secolo addietro, mentre la consapevolezza dell'appartenenza e l'amore per la sua città lo muovevano a comporre opere fondamentali della storiografia cremasca, avevano portato Francesco Sforza Benvenuti a chiosare nella voce del *Dizionario biografico* dedicata al suo stesso casato: «La schiatta dei Benvenuti, ne' secoli passati, si segnalò per l'amore alle armi e alle lettere, per la prodigalità, e la prepotenza [...]. Le cronache cremasche ne discorrono i meriti, tacendone le ribalderie»[1].

[*] Un sentito ringraziamento va al conte dott. Lodovico Benvenuti per la cortesia con cui ha integrato queste annotazioni e condiviso la fotografia che le accompagna, ma soprattutto per aver voluto illustrare la personalità di suo Padre nel modo più efficace: raccontandola in relazione al mondo di storie, ideali e affetti custodito dalla villa di Ombriano.

[1] F.S. Benvenuti, *Dizionario biografico cremasco*, Crema, Cazzamalli, 1888, p. 16.

Ferrante Benvenuti era nato il 5 febbraio 1946, quarto di sette figli, da Lodovico Benvenuti e da Chiara Arborio di Gattinara. Cresciuto in Piemonte, conobbe Crema per via delle permanenze del padre durante le campagne elettorali nei collegi elettorali del Cremasco, Cremonese e Mantovano. In quelle trasferte che interrompevano i ritmi consueti si affezionò presto alla villa di Ombriano, giunta in eredità ai Benvenuti dai Clavelli, all'estinzione di quest'ultima famiglia agli inizi dell'Ottocento. La figura paterna ha esercitato un influsso fondamentale sulla vita di Ferrante Benvenuti, così come, sul piano pubblico, è stata centrale per la proiezione del Cremasco nelle dinamiche istituzionali e politiche del Dopoguerra. Egli si era laureato in Giurisprudenza nell'Ateneo torinese. Avvocato, cattolico liberale ed esponente della Resistenza, membro del Partito popolare e poi della Democrazia Cristiana, fu eletto all'Assemblea costituente e in seguito alla Camera dei Deputati, sempre per il partito cattolico-democratico[2]. Fu Sottosegretario in diversi Governi negli anni della Ricostruzione. La dimestichezza con le problematiche internazionali lo portò a far parte della prima delegazione italiana all'Assemblea consultiva del Consiglio d'Europa e della Commissione che preparò i primi progetti per l'istituzione delle Comunità europee. Referente italiano dei vertici che diedero origine al Mercato Comune Europeo e all'Euratom, venne infine eletto nel 1957, a larghissima maggioranza, Segretario generale del Consiglio d'Europa[3].

Il *cursus* paterno, come è naturale, si rifletteva anche nelle dinamiche familiari e, nel caso di Ferrante Benvenuti, aprì la via a incontri, prospettive e consapevolezze che hanno segnato il percorso di un'intera vita. La passione in primo luogo intellettuale per la politica, concretizzata negli studi in Scienze politiche nell'Università di Pavia. La vocazione per un percorso lavorativo contrassegnato dall'importanza delle relazioni con i Paesi europei. L'incontro, a Strasburgo, con Bertrande de Mullenheim, discendente da antico casato alsaziano, con la quale Ferrante Benvenuti convolò a nozze nel 1965. Dall'unione coniugale nacquero tre figli, cre-

[2] P. Savoia, *Lodovico Benvenuti. Un cattolico liberal democratico cremasco alla Costituente*, Crema, Leva Artigrafiche, 2006.

[3] D. Preda, *Lodovico Benvenuti e l'Europa unita*, Crema, Centro Editoriale Cremasco, 2006.

sciuti negli anni in cui il conte Benvenuti curò la quarantennale carriera di dirigente delle industrie Falck e la ristrutturazione della villa di Ombriano, dove infine trasferì la residenza e il centro dei suoi affetti familiari e intellettuali. Quest'ultimo elemento – non scontato, per chi aveva legato ad altre geografie il proprio vissuto – connotò in profondità l'esperienza di Ferrante, perché il restauro della dimora, dove di fatto è stato il primo dei Benvenuti a risiedere stabilmente dopo la generazione di Francesco Sforza e del di lui fratello Matteo (il «fra' Giocondo» autore delle *Cronache grigie*), ha coinciso e dato forma concreta alla valorizzazione delle radici familiari cremasche e ha rappresentato altresì l'inizio dell'impegno nella vita sociale e culturale della città.

Il rapporto con la villa di Ombriano ha dunque un'importanza del tutto particolare, perché la riscoperta, anche fisica, del patrimonio di storia, arte e cultura che lì si era raccolto nel corso dei secoli (dal manoscritto dell'*Historia* di Pietro Terni agli appunti e lavori preparatori di Francesco Sforza, fino alle memorie scritte e materiali di altre personalità della famiglia Benvenuti, oltre che del padre Lodovico e a quelle materne della famiglia vercellese degli Arborio di Gattinara) ha impegnato l'attenzione di Ferrante Benvenuti fino a quando le condizioni di salute glielo hanno permesso. Qui era nato, fin dagli anni dell'adolescenza, un rapporto di interesse vissuto e concreto, quasi di immedesimazione, con un mondo di testimonianze del passato. Portato avanti con una *curiositas* mai sopita, il rapporto che viene colto nella fotografia scelta per accompagnare le presenti pagine ha dato luogo nel tempo a un percorso di definizione delle priorità che, lungi dal soffocare nel ruolo di erede l'identità personale di Ferrante Benvenuti, gli ha dato incentivo e stimolo a reinterpretare il legato di memoria che gli era giunto, con lo spirito di gioiosa condivisione di cui si è detto. Le testimonianze di tale impegno abbondano, a partire dalla generosità con cui il conte Benvenuti ha sempre messo a disposizione di accademici e studiosi locali un patrimonio documentario che entra nel vivo della storia di Crema, dai secoli fondativi fino al Novecento. Si possono menzionare poi la costanza nel supporto alle iniziative del gruppo *l'Araldo*, insieme a Mario Cassi, la partecipazione a iniziative culturali e formative di varia natura (si ricorda il suo intervento all'inaugurazione della Scuola Socio-Politica diocesana «Lodovico Benvenuti» in Crema, nel 2015) e l'attiva vicinanza al Corpo Bandistico «Giuseppe Verdi» di Ombriano. Un legame ricosti-

tuito, anche in quest'ultimo caso, a partire dalle memorie domestiche, poiché è attestato che fin dal 1850 le prove musicali si tenevano presso Villa Benvenuti. Il Corpo bandistico ha testimoniato la vicinanza al suo sostenitore con la toccante esecuzione del *Va' pensiero* alle esequie, celebrate nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta il 5 gennaio 2025, e il successivo 28 maggio con un concerto dedicato alla memoria del Conte, nella corte di Villa Benvenuti.

Molti sono stati anche gli impegni pubblici ai quali Ferrante Benvenuti è andato incontro negli anni, eleggendo di volta in volta a compagni di percorso esponenti della politica, della cultura e della società cremasche come Antonio Agazzi, Gianmaria Carioni, Severina Donati de Conti, Ernesto Moruzzi, Pietro Martini, Mario Marazzi e molti altri ancora. Due momenti sono stati particolarmente densi di significato civico. Il primo, l'impegno politico della candidatura a sindaco di Crema per la tornata elettorale del 1997. Concretizzazione dei suoi convincimenti di liberale cattolico, la candidatura giunse in una fase politica caratterizzata a livello cittadino da una divisione nel campo del centro-destra, che penalizzò l'esito della campagna di Benvenuti. Da allora, tuttavia, egli è rimasto un costante riferimento politico-culturale per la città, con un ruolo personale riconosciuto al di là delle appartenenze ideologiche o di partito. Il secondo, in anni più recenti, l'impegno come Presidente onorario del Comitato promotore per la Restituzione alla Città di Crema del Monumento a Vittorio Emanuele II, nato nel 2011 per celebrare i 150 anni dell'Unità d'Italia con un'impresa degna della ricorrenza nazionale. Gli sforzi del Comitato hanno dato i frutti sperati, superando le difficoltà economiche, burocratiche e da ultimo, purtroppo, anche ideologiche che si sono via via frapposte. Il 7 settembre 2013 si è così potuto procedere alla solenne restituzione alla città di un'opera di pregevole valore artistico, che al contempo è anche una delle più significative memorie civili del Risorgimento cremasco. Un'epoca e un capitolo della storia nazionale a cui la famiglia Benvenuti ha legato strettamente la propria identità, allora come oggi.

Si farebbe però un torto alla personalità di Ferrante Benvenuti se, insieme al profilo istituzionale, non se ne ricordasse il tratto ironico e la capacità di conciliare, restando sempre fedele a se stesso, l'impegno culturale e solidale con il tono lieve e l'occasione scherzosa. La dote rara, in altre parole, di fare del bene e fare seriamente senza far pesare il bene

fatto e senza essere serioso nel compierlo. L'Ordine Alato dei Cialtroni dell'Oca è forse ciò che rappresenta nel modo migliore questo lato della sua personalità. Creazione immaginifica e goliardica, come tutti gli Ordini che si rispettino esso prevede severi requisiti di accesso, ma si fonda sulla constatazione della innata e genuina cialtronaggine di chi abbia l'onore di accedervi. La cialtronaggine però – e così il discorso torna serio – intesa non come conseguenza della protervia o dell'insensibilità di chi ne è affetto, bensì come la consapevole e ironica accettazione dei propri limiti umani, che si accompagna alla disposizione d'animo a tollerare e comprendere quelli altrui. Da qui l'idea di divertirsi e, divertendosi, fare del bene. Fu il caso, fra tutti, di un'impresa che, al volgere del Millennio, suscitò la curiosità mediatica a livello nazionale, giungendo all'attenzione di telegiornali e periodici e finendo tra i fatti di costume notevoli raccontati dalla trasmissione *Porta a Porta*. Si trattava del parodistico *Calendario Piselli* per l'anno 2000, i cui mesi erano illustrati da un gruppo di aristocratici sodali ritratti in pose tra il *dandy* e l'*osé*. Capitanati – nemmeno a dirlo – dal conte Benvenuti e mossi dalla volontà di devolvere a cause benefiche i proventi dell'iniziativa.

Era un modo, più ludico degli altri già considerati ma non diverso per spirito, per aprirsi e condividere con il prossimo i risultati di una vita vissuta appieno, nella consapevolezza della fortuna ricevuta con un privilegio di nascita che però non si è mai richiuso su se stesso e, anche per questo, non ha mai sentito la necessità di dissimularsi o di rifuggire l'attenzione. Una serenità che derivava innanzi tutto da un saldo equilibrio personale. Del resto, un tratto che non mancava mai di colpire chi, anche solo occasionalmente, avesse modo di dialogare con Ferrante Benvenuti era qualcosa di ben più profondo della semplice cortesia o affabilità: era la dote, intimamente nobile, di sapersi rapportare a ciascun interlocutore dedicandogli un'attenzione tutt'altro che superficiale; facendolo sentire compreso e a suo agio, qualunque fosse la distanza culturale, anagrafica, sociale o ideologica che li poteva separare. Una vita, però, anche di dedizione al lavoro e alla famiglia e non risparmiata da sfide e sofferenze. Da ultimo quelle seguite all'incidente domestico che, il 27 marzo 2023, ha costretto Ferrante Benvenuti a ritirarsi dalla vita pubblica. Quanti hanno avuto modo di incontrarlo negli ultimi tempi hanno colto e sottolineato la forza di spirito di chi ha saputo affrontare un cambiamento di condizione tanto drammatico con fede e pazienza,

senza perdersi d'animo o riversare sul prossimo le proprie sofferenze ma traducendo, ancora una volta, i propri ideali di vita in un esempio concreto.

Altri, con maggior ricchezza di dettagli, potranno tratteggiare in futuro la vicenda e l'impegno per la sua città del conte Ferrante Benvenuti Arborio di Gattinara. In questa sede, e alla vigilia dell'anno dalla scomparsa, si vuole rendere omaggio alla memoria di un Cremasco che ha dimostrato come l'amore per il proprio territorio, il giusto orgoglio per la storia personale e familiare e lo spirito di servizio, se congiunti, possono dare grandi contributi alle fondamentali «formazioni sociali in cui la personalità umana si svolge». E pare del tutto appropriato esprimere questa idea ricorrendo alle parole dell'articolo 2 della Costituzione italiana, che porta impresso nella formulazione anche il segno di uno dei più alti e meditati interventi che, in sede di Assemblea costituente, tenne l'onorevole Lodovico Benvenuti[4].

[4] L. Benvenuti, *In difesa dei diritti di libertà*, 17 marzo 1947, riportato in P. Savoia, *Lodovico Benvenuti*, cit., pp. 43-53.

Articoli

Matthias Bürgel*

Una spia della fortuna ligure-genovese di Domenico Cavalca: il ms. Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 87

Abstract · The manuscript Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 87, a fifteenth-century paper miscellany, provides significant evidence of the dissemination of Domenico Cavalca's works in Northern Italy. The ownership note «ad usum fratris Dilecti de Crema», referring to a friar from the Augustinian convent of S. Maria della Cella in Sampierdarena, reveals connections between Ligurian and Lombard hermitic communities within the Observant reform movement. The selection of Cavalca's texts (including excerpts from the *Medicina del cuore* and the *Specchio di Croce*) seems tailored for conventual reading and reflects deliberate choices of edifying passages. From a linguistic perspective, the manuscript exhibits a Northern Italian scripta with occasional Tuscan-Western features, resulting from the fifteenth-century trend toward interregional levelling and the persistence of Pisan traits. The study of ms. Aldini 87 thus supports the hypothesis of an early Ligurian circulation of Cavalca's works – possibly promoted by the Dominican friars of Pisa – and contributes new evidence to the understanding of his reception in the Genoese area.
Keywords · Domenico Cavalca, Manuscript Tradition, Dominicans, Augustinians, S. Maria della Cella in Sampierdarena.

Un'annotazione al margine superiore del f. 3r ci informa che il ms. Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 87 (cart., sec. XV)[1], un codice

* *Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.*

1 Per descrizioni recenti del ms. cfr. A. Troiano, *Lo "Specchio di Croce" di Domenico Cavalca. La tradizione manoscritta*, Roma, Aracne, 2018, pp. 206-208 e C. Delcorno, *La tradizione delle "Vite dei Santi Padri"*, Istituto Veneto di Scienze, Venezia, 2000, pp. 350-352; si veda inoltre la scheda molto dettagliata in C. Casagrande, M.A. Casagrande Mazzoli, S. Vecchio, *Pavia, Biblioteca Universitaria: fondo Aldini*, in *Catalogo di manoscritti filosofici nelle biblioteche italiane*, vol. VII: *Novara, Palermo, Pavia*, a cura di G.M. Cao et al. Premessa di C. Leonardi, Firenze, Olschki, 1993, pp. 107-272, alle pp. 148-150; nonché quella reperibile su *Manus online*, allestita da Elisa Bianchi. Il codice non figura fra i mss. scartati in *I manoscritti datati della provincia di Pavia*, a cura di M. D'Agostino e

miscellaneo contenente, fra l'altro, alcune opere di Domenico Cavalca OP (ca. 1280-1341)[2], venne destinato dal vicario generale della Congregazione Lombarda, Paolo da Bergamo[3], «ad usum fratris Dilecti de Crema», religioso presso il convento agostiniano di S. Maria della Cella a Sampierdarena[4]. È senz'altro possibile scorgere in tale indica-

M. Pantarotto, Firenze, SISMEL – Edizioni del Glaluzzo, 2020, benché al f. 40v si legga la data del 20 marzo 1461, da intendere come riferimento testuale; cfr. C. Casagrande, M.A. Casagrande Mazzoli, S. Vecchio, *Pavia, Biblioteca Universitaria: fondo Aldini*, cit., p. 150 e *infra*. Purtroppo, per ragioni di tempo, non mi è stato possibile consultare il codice *in loco*; pertanto, mi sono servito di alcune riproduzioni fotografiche. Infatti, la presente nota di ricerca vorrebbe semplicemente segnalare l'interesse storico-letterario del ms., mettendo in rilievo, senza qualsiasi pretesa di esaustività, alcuni dati filologicamente rilevanti che permettono di localizzarlo e, di conseguenza, di riflettere sulla storia della tradizione di alcuni dei testi volgari in esso contenuti.

[2] Sulla vita e le opere di Cavalca cfr. i profili biografici di C. Delcorno, *Cavalca, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma, Treccani, 1979, pp. 577-586; e di A. Giltri, *Cavalca Domenico*, in *Dizionario Biblico della Letteratura Italiana*, diretto da M. Ballarini, Milano, IPL, 2018, pp. 237-241.

[3] Per Paolo Olmi da Bergamo (1414-1484) cfr. A. Knowles Frazier, *Possible Lives: Authors and Saints in Renaissance Italy*, New York, Columbia University Press, 2005, pp. 241-245 e la bibliografia ivi indicata. Tale dotto autore di varie agiografie femminili fu ben sette volte vicario generale della Congregazione Lombarda (ivi, pp. 241-242): risulta perciò difficile collegare la nota in oggetto a un anno ben preciso. Tuttavia si noti che due delle elezioni di Paolo, quella del 1465 e quella del 1480, ebbero luogo proprio durante Capitoli Generali svoltisi a Crema; cfr. N. Ciampelli, *Lexicon: I Vicari Generali e i Capitoli della Congregazione Lombarda tra il XV e il XVII secolo*, «Insula Fulcheria», XLVI, 2016, pp. 303-314, a p. 311. Forse, alla luce della già ricordata presenza dell'anno 1461 alla c. 40v del nostro codice (vd. n. 1 e *infra*), la prima di tali date ci porta piuttosto vicino a quella della stesura dell'annotazione, anche perché il ms. risulta privo di accenni alla polemica in merito alla paternità delle opere cavalchiane, di cui, invece, dal 1482 in poi sono soliti recare le tracce i codici agostiniani latori di queste ultime; cfr. M. Bürgel, *Testi che «viaggiano in gruppo»: Domenico Cavalca, Simone Fidati, Simone da Cascina e i manoscritti miscellanei*, in *Gruppe und Identität in Raum und Zeit - Gruppo e identità nello spazio e nel tempo*, a cura di E. Schafroth e D. Conte, Bielefeld, wbv Media GmbH, 2024, pp. 93-117.

[4] Per l'identificazione del convento, soltanto parzialmente leggibile nell'annotazione, cfr. C. Delcorno, *La tradizione delle "Vite dei Santi Padri"*, cit., p. 350; si veda anche la scheda del ms. (per ora non completa, cosa che dovrebbe spiegare anche il carattere impreciso dell'indicazione dell'ente possessore: «Crema (Cremo-

zione[5], ascrivibile, in ogni caso, alla seconda metà del Quattrocento[6], una linea di contatti spirituali che congiunge i frati eremitani liguri e quelli cremaschi: una linea che prese forma nel 'trapianto' dell'Osservanza dal suo primo nucleo, costituito, appunto, da S. Maria della Cella nonché dai conventi di S. Tecla e S. Maria in Belvedere, in Lombardia, dove il movimento riformistico dell'Ordine prese il suo primo insediamento, nel 1439, proprio a Crema[7], e che poi avrebbe raggiunto il suo apice nel 1492 per via dell'arrivo in quest'ultima città di una parte della reliquia di S. Pantaleone, custodita precedentemente nello stesso convento sampierdarenense[8]. Inoltre, sempre a S. Maria della Cella giunse, nel 1441, un folto gruppo di religiosi cremaschi, volti a sostenere la predicazione del neoeletto provinciale Giovanni Rocco de' Porzi da Pavia, che si era recato in pellegrinaggio a tale luogo tradizionalmente caro alla memoria agostiniana[9]. Le letture di frate Diletto nell'odierno ms. Aldini 87 si inseriscono quindi in una rete spirituale e culturale ben definita, che potrebbe aver lasciato ancora

na), S. Maria de Cella extra Ianuam, monastero CanR») consultabile su https://www.mirabileweb.it/manuscript/pavia-biblioteca-universitaria-aldini-87-manuscript/87189 [ultima consultazione: 6/10/2025].

5 Come dimostra un confronto con l'annotazione leggibile al f. 1r del ms. Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 418, si tratta di un'assegnazione autografa di fr. Paolo: cfr. C. Casagrande, M.A. Casagrande Mazzoli, S. Vecchio, *Pavia, Biblioteca Universitaria: fondo Aldini*, cit., p. 231.

6 Ivi, p. 148 e la nostra n. 2.

7 N. Ciampelli, *Le origini della congregazione osservante di Lombardia. Il convento di S. Agostino di Crema e i suoi protagonisti. Una ricerca bibliografica e archivistica*, «Insula Fulcheria», XLIII, 2013, pp. 85-112, alle pp. 89-92.

8 Cfr. M. Facchi, *Reliquie e pale d'altare: documenti inediti per la chiesa di Sant'Agostino a Crema*, in *Agostiniani e rinascimento artistico in Lombardia*. Atti della Giornata di studi (22 ottobre 2016), a cura di A. Rovetta e L. Binda, Almenno San Bartolomeo (BG), Bolis, 2019, pp. 123-133, in part. le pp. 129-130, dove si trovano anche ulteriori indicazioni bibliografiche.

9 Cfr. M. Sangalli, *L'osservanza agostiniana in Lombardia. Gli esordi cremaschi, 1439-1498*, «Insula Fulcheria», XLIII, 2013, pp. 53-83, a p. 69, dove si leggono anche i nomi dei frati agostiniani confluiti dal convento cremasco in quello ligure: «Bartolomeo Cazzuli, Pacifico e Domenico da Crema, Lazzaro Cimbro e Giovanni da Milano».

un'altra traccia nello stesso codice: infatti, al f. 40v si leggono alcune notizie sull'Ordine benedettino redatte (ma non copiate[10]) «ex Buscheto» il 20 marzo 1461 da un certo «Celsus t. p. fili(us)», da identificare, così ci sembra, con Celso da Crema, nel biennio 1460-1461 priore del monastero genovese di S. Nicolò del Boschetto[11], che si era unito già nel 1419 alla Congregazione di S. Giustina di Padova[12].

Al di là della linea Crema-Genova, il ms. Aldini 87 rappresenta pertanto un ulteriore tassello della diffusione delle opere di Cavalca negli ambienti legati al progetto riformistico guidato dalla celebre abbazia patavina. In effetti, come si è dimostrato altrove, dalla metà del XV secolo in poi i benedettini veneti avviarono una circolazione massiccia dei volgarizzamenti e dei trattati del frate predicatore di Vicopisano[13]: risulta quindi poco sorprendente che tale operato abbia avuto i suoi riflessi anche sull'importante insediamento ligure di S. Nicolò del Boschetto. Invero, sappiamo già che vi erano professi Filippo da Genova e Francesco da Figonia, rispettivamente copisti dei mss. Bologna, Biblioteca del convento di S. Antonio, 6, contenente il

[10] Cfr. C. Casagrande, M.A. Casagrande Mazzoli, S. Vecchio, *Pavia, Biblioteca Universitaria: fondo Aldini*, cit., p. 150.

[11] Cfr. L. Ceriotti, *Contributo alla cronologia abbaziale dei monasteri cassinesi (1419-1810)*, Parma, 2019, p. 46.

[12] G. Spinelli, *Un'analisi statistica e cronologica delle aggregazioni di monasteri a Santa Giustina prima e dopo il 1504*, in *Dalla riforma di S. Giustina alla Congregazione cassinese. Genesi, evoluzione e irradiazione di un modello monastico europeo (sec. XV-XVI)*. Atti del Convegno internazionale di studi per il VI centenario di fondazione della Congregazione "De unitate", Padova, Abbazia di Santa Giustina, mercoledì 18 - sabato 21 settembre 2019, a cura di E. Furlan, F.G.B. Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 2022, pp. 213-229, a p. 214. Infatti, C. Delcorno, *La tradizione delle "Vite dei Santi Padri"*, cit., p. 351 mette opportunamente in rilievo che «S. Niccolò del Boschetto è il primo monastero benedettino fuori dal territorio veneto, che aderisce alla Congregazione di S. Giustina».

[13] Cfr. M. Bürgel, *La storia della tradizione dell'*Esposizione del Credo *di Domenico Cavalca*, «Medioevo Letterario d'Italia», XVIII, 2021, pp. 119-154; Id., *Letture benedettine di domenicani scrittori*, in *Filologia romanza e interdisciplinarietà*. Atti del XII Convegno della Società italiana di Filologia Romanza "La Filologia Romanza e i saperi umanistici" (Roma, 3-6 ottobre 2018), a cura di A. Pioletti, A. Punzi, S. Casacchia, Roma, il Bagatto, 2021, pp. 51-63.

terzo e il quarto libro delle *Vite dei santi Padri*[14] e Torino, Biblioteca Nazionale e Universitaria, O.IV.20, un palinsesto bobbiense in cui si legge l'*Esposizione del Credo*[15].

Tuttavia, essendo la fortuna di Cavalca a Genova un argomento finora soltanto di rado affrontato dagli studiosi[16], la collocazione ligure del ms. Aldini 87 è un dato non privo di significato. Effettivamente, il con-

[14] Cfr. C. Delcorno, *La tradizione delle "Vite dei Santi Padri"*, cit., pp. 25-27. Tuttavia, il codice fu vergato nell'abbazia madre di S. Giustina; cfr. G. Cantoni Alzati, *La biblioteca di S. Giustina di Padova. Libri e cultura presso i benedettini padovani in età umanistica*, Padova, Antenore, 1982, pp. 99-100. Filippo da Genova chiaramente non è da identificare con Francesco da Figonia: rettifico pertanto quanto ho sostenuto in M. Bürgel, *La storia della tradizione dell'*Esposizione del Credo, cit., p. 140.

[15] Cfr. L. Scappaticci, *Codici musicali palinsesti del monastero di San Colombano di Bobbio*, in Á. Escobar (ed.), *El palimpsesto grecolatino como fenoméno librario y textual*. Presentación de D. Harlfinger, Zaragoza, Instituto Fernando El Catolico, 2006, pp. 131-144, alle pp. 133-134. Curiosamente, l'unico foglio del codice in oggetto che rechi tracce di un'altra mano rivela di nuovo una collaborazione genovese-cremasca: infatti, il f. 83 attesta l'intervento di Gregorio da Crema; ivi, p. 134.

[16] Con l'eccezione di *Dialogo de Sam Gregorio composito in vorgà*, a cura di M. Porro, Firenze, Accademia della Crusca, 1979, su cui si tornerà. Per il contesto storico-culturale generale legato a tale argomento cfr. G. Pistarino, *Libri e cultura in Liguria tra Medioevo ed Età Moderna*, in *Il libro nella cultura ligure tra medioevo ed età moderna*, II Convegno storico savonese, I, Savona 9-10 novembre 1974, Savona, Società Savonese di Storia Patria, 1975-1976, 2 voll., pp. 16-54 nonché G. Petti Balbi, *Libri e biblioteche in Liguria (secc. XIII-XV): ricognizione delle fonti e tipologia*, in *Libri, lettori e biblioteche dell'Italia medievale (secoli IX-XV). Fonti, testi, utilizzazione del libro*, a cura di G. Lombardi e D. Nebbiai Dalla Guardia, Roma, CNRS Editions, 2000, pp. 441-454; per quello letterario e linguistico cfr. perlomeno A. Stella, *Profilo linguistico dei volgari medievali. Liguria*, *Storia della lingua italiana*, vol. III: *Le altre lingue*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 105-153; Q. Marini, *«Amor, bona paxe e mercantie». Religione e letteratura in volgare nella Liguria del Trecento*, «Studi medievali» s. III, 38, 1997, pp. 203-241; F. Toso, *Per una storia del volgare a Genova tra Quattro e Cinquecento*, «Verbum. Analecta neolatina», V, 2003, 1, pp. 167-201 [con gli ulteriori riferimenti bibliografici ivi contenuti]; Id., *Letteratura ligure in genovese e nei dialetti locali. Profilo storico e antologia*, vol. II: *Trecento e Quattrocento*, Recco, Le Mani, 2009. Per un esempio di un testo ligure affine dal punto di vista delle finalità didattico-spirituali, cfr. *Via de lo Paraiso: un «modello» per le signore liguri della prima metà del Quattrocento*, a cura di L. Borghi Cedrini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.

tenuto della piccola raccolta di testi cavalchiani allestita per il nostro codice sembra corrispondere a delle scelte ben precise: in particolare, si tratta dunque del sirventese *Chi vole imprendere di aver pacientia* (ff. 1r-2v), che introduce un estratto dalla *Medicina del cuore ovvero Trattato della Pazienza*[17] (ff. 3r-21v; adespoto; l'inizio corrisponde al cap. XII del secondo libro), nonché di un compendio dello *Specchio di Croce*[18] (ff. 22r-27r), anch'esso adespoto, suddiviso in quattro capitoli[19]. Inoltre, in una delle sezioni successive del codice si leggono, all'interno dello zibaldone di un predicatore, Celso de Falcibus, alcuni estratti dal capitolo 13 del terzo libro delle *Vite de' santi Padri* (*Dell'abate Pastore e dei suoi dicti*)[20]. L'Aldini 87, quindi, non è latore di alcuno testo cavalchiano completo, bensì di una breve antologia[21] che raccoglie estratti delle opere del frate predica-

[17] D. Cavalca, *Medicina del cuore ovvero Trattato della Pazienza, ridotto alla sua vera lezione* [a cura di G.G. Bottari], Roma, Nella Stamperia di Niccolò e Marco Pagliarini, 1756. Nell'ed. di Bottari, tale sirventese conclude il secondo e ultimo libro del trattato; ivi, pp. 268-272. Sul rapporto fra poesia e prosa nelle opere di Cavalca cfr. N. Maldina, *Prediche in versi. Prime osservazioni sul "Trattato delle trenta stoltizie" di Domenico Cavalca*, in *La lirica in Italia dalle origini al Rinascimento*, a cura di L. Geri e M. Grimaldi, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 63-89 e S. Tarud Bettini, *Battaglia spirituale. Uno studio sulle* Trenta stoltizie *di Domenico Cavalca*, Brescia, Morcelliana, 2024, le pp. 201-245.

[18] D. Cavalca, *Specchio di Croce*, a cura di B. Sorio, Venezia, Tipi del Gondoliere, 1840. I sonetti collegati a tale opera si leggono ora in A. Troiano, *Lo* Specchio di Croce *di Domenico Cavalca. Il compendio in versi*, Roma, Aracne, 2022.

[19] Cfr. A. Troiano, *Lo "Specchio di Croce" di Domenico Cavalca. La tradizione manoscritta*, cit., pp. 207-208.

[20] Cfr. D. Cavalca, *Le vite dei santi Padri*, a cura di C. Delcorno, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2009, vol. II, pp. 940-946; per gli estratti in volgare confluiti nello zibaldone di Celso cfr. C. Delcorno, *La tradizione delle "Vite dei Santi Padri"*, cit., p. 352.

[21] Con tale termine si intende mettere in evidenza la scelta consapevole che sembra aver orientato l'allestimento di tale sezione del codice: basti considerare, a tale proposito, il fatto che i capitoli della *Medicina del cuore* non si trovino né all'inizio, né alla fine del testo nonché la veste compendiata, del tutto originale, in cui vi figura lo *Specchio di Croce*. Si riprende pertanto la distinzione terminologica messa in rilievo da L. Bertolini, *Il certame coronario*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Antenore, 2016, pp. 103-117, fra 'silloge' e

tore pisano ritenuti particolarmente idonei, così si può pensare, per una lettura in un contesto conventuale.

Lungi da poter proporre, in questa sede, uno studio esaustivo del manoscritto, vorremmo mettere comunque in rilievo il fatto che, dal punto di vista linguistico, risulti sicura la settentrionalità del codice: se quest'ultima costituisca un indizio che permette di supporre che Genova fosse non soltanto il luogo della fruizione, ma anche già il luogo della stesura del codice, cioè se, con altre parole, sia possibile identificarvi la presenza di tratti linguistici sicuramente liguri, è una questione che dovrà essere chiarita da studi basati su uno spoglio quantitativamente superiore a quello eseguito nell'ambito della presente ricerca, essendo stata limitata la nostra campionatura ai ff. 1r-4r e 22r.

Per ora ci si limita, quindi, a segnalare la veste linguistica senza dubbio settentrionale dei testi cavalchiani vergati nel ms. Aldini 87, a cui si affianca però, come vedremo, la sporadica presenza di alcuni elementi tosco-occidentali: ciò vale perlomeno per la parti del codice da noi esaminate, che corrispondono dal punto di vista contenutistico, quindi, al sirventese (ff. 1r-2v), all'inizio dell'estratto dalla *Medicina del cuore* (ff. 3r-4r) nonché a quello del compendio dello *Specchio di croce* (f. 22r). Si tratta dell'operato di tre mani diverse, le cui *scriptae* comunque contengono tutte vari elementi ascrivibili, per lo punto, a una patina linguistica settentrionale. Basti osservare lo scempiamento delle consonanti doppie[22] (ff. 1r.14: *bela*; 3r.9: *fati*, 33: *tuto*; 3v.21: *sorela*, 24: *cativi*, 5: *aflito*; 4r.19: *fato*; 22r.25, 33: *tuto*, 34: *cativo*, 39: *tute*) e le incertezze grafiche ad esso legate[23] (ff. 1v.17-19: la rima *gentille* : *stille* : *hostile*; 3r.30: *portarre*; 4r.15: *currare*; 22r.20: *venirre*), la sonorizzazione delle consonanti intervocaliche (ff. 3r.27: *fatiga*; 22r.33: *podesse*), il passaggio di [tʃ] a [ts] e di [dʒ] a [dz] (ff. 1v.6: *pezo* [= 'peggio']; 2v.3: *mazor*, 23: *fazi*, 25: *fazzi*; 3v.22: *comenzamento*,

'antologia', scorgendo, nella sezione cavalchiana del ms. pavese, «l'atto della cernita e della selezione» (ivi, p. 107) che contraddistingue, appunto, quest'ultima categoria.

[22] Cfr. in generale per i tratti successivamente indicati A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 254. Gli esempi dati non pretendono in alcun modo di essere completi.

[23] G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, I: *Fonetica*, Torino, Einaudi, 1966, § 299, p. 322.

40: *zoè*; 22r.1: *incomenza*, 2: *azò*, 6: *zoè*, 21: *zà*) nonché la grafia *cgiavata* [= 'chiavata'] (f. 1v.4), per rappresentare l'esito palatale [tʃ] di CL-[24].

Rimanendo in sospeso, quindi, la questione sulla possibilità di individuare nella sezione cavalchiana del ms. Aldini 87 tratti spiccatamente liguri, va tenuto presente in ogni caso che il periodo storico-linguistico in cui si inseriscono le *scriptae* del codice pavese, ovvero il Quattrocento ormai inoltrato, risulta, com'è ben noto, caratterizzato, in particolare per quanto riguarda i volgari dell'Italia settentrionale, da un forte «conguagliamento interregionale»[25] e che tale spinta verso l'accettazione di elementi toscani doveva essere ancora più accentuata nel processo di copia di testi destinati alla fruizione da parte di religiosi provenienti da regioni diverse. Così, un anonimo volgarizzamento quattrocentesco dei *Dialogi* di san Gregorio specifica esplicitamente nel prologo di seguire «in parte [...] el parolare del vulgare toscano et in parte el vulgare de altri paesi»[26].

Come si è già anticipato, dalla lettura delle carte sopraindicate si evince però anche la persistenza di un tratto caratteristico del pisano antico, ovvero la costruzione della «terza persona plurale del perfetto, dell'imperfetto congiuntivo e del condizionale sulla terza persona singolare»[27] (cfr. i ff. 3r.6: *patisseno*, 11: *ebeno*; 3v.7: *fosseno*, 8: *farebeno*; 4r.37: *fecezeno*), a cui si aggiungono inoltre il tipo *'-eno* per la terza persona plurale del presente indicativo[28] (f. 3v.8: *asteneno*, 25: *corregeno*) nonché un'occorrenza dell'avverbio *anco* per *anche* (f. 4r.2)[29], forme, queste, anch'esse riscontrabili in numerosi testi pisani.

[24] Ivi, § 179, p. 244. Si notino inoltre, in qualità di ulteriori tratti genericamente settentrionali, le forme *cresse* (ff. 4r.16; 22r.26, 29, 32), *cognosuto* (f. 22r.28), *punisse* (f. 22r.3, 36) *casone* (f. 22.9) nonché la presenza dell'aggettivo *como* (ff. 2v.36; 3v.18, 20; 22r.3, 5).

[25] B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*. Introduzione di G. Ghinassi, Milano, Bompiani, 2013, p. 247.

[26] Cfr. G. Dufner, *Die* Dialoge *Gregors des Grossen im Wandel der Zeiten und Sprachen*, Padova, Antenore, 1968, p. 180-181. Nel contesto dell'argomento del nostro studio, il passo viene anche citato da M. Porro, *Nota al testo*, in *Dialogo de Sam Gregorio composito in vorgà*, cit., pp. 7-67, alle pp. 11-12.

[27] Cfr. A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, cit., p. 326.

[28] Ivi, p. 321.

[29] Ivi, p. 317.

Certo, sarà possibile che tale duplice stratificazione linguistica sia dovuta al consueto ruolo dei benedettini della Congregazione di S. Giustina, che, con ogni probabilità, avevano ancora accesso ad alcuni testimoni manoscritti piuttosto vicini agli originali di Cavalca[30], le cui copie potevano senza dubbio arrivare, tramite il canale della rete di monasteri uniti all'abbazia madre, anche in Liguria. Tuttavia, vorremmo almeno accennare a una seconda ipotesi, verificabile, come bisogna ammettere, soltanto nel momento in cui disporremo di ricerche più approfondite in merito al testo e alla storia della tradizione della *Medicina del cuore*: infatti, la localizzazione ligure del ms. Aldini 87 potrebbe pure corrispondere alla traccia di una circolazione molto antica delle opere cavalchiane a Genova. Quest'ultima avrebbe potuto successivamente facilitare anche la loro diffusione promossa da S. Giustina nella seconda metà del Quattrocento presso S. Nicolò del Boschetto e altrove.

Effettivamente, l'idea di una precoce fortuna delle opere di Cavalca a Genova viene corroborata dall'esistenza di una versione ligure di un'altra sua opera, cioè del suo volgarizzamento dei *Dialogi* di san Gregorio[31], pervenutaci tramite il ms. Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 122 (Ox²)[32], databile alla metà del sec. XIV[33]. Inoltre, tale codice risulta da parte sua essere stato esemplato sulla base di un antigrafo già geolinguisticamente molto connotato[34]. L'affinità ecdotica fra il testo trasmesso da Ox² e quello del ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1315 (FRi³)[35] – un testimone che, come hanno messo in luce le recenti indagini di Giuseppe Cirone[36], appar-

[30] Cfr. M. Bürgel, *La storia della tradizione dell'*Esposizione del Credo, cit., *passim*.

[31] *Dialogo de Sam Gregorio composito in vorgà*, cit.

[32] Accolgo le sigle introdotte da G. Cirone, *Il volgarizzamento del* Dialogo di sancto Gregorio *di Domenico Cavalca: prime indagini testuali*, «Bollettino di Italianistica», n.s. XIX, 2022, 2, pp. 11-54, alle pp. 13-21. Per l'analisi linguistica del volgarizzamento contenuto nel ms. oxoniense cfr. M. Porro, *Ligure e piemontese in un codice trecentesco del «Dialogo» di S. Gregorio*, «Studi di grammatica italiana», II, 1972, pp. 23-50.

[33] Cfr. M. Porro, *Nota al testo*, in *Dialogo de Sam Gregorio composito in vorgà*, cit., pp. 7-67, a p. 7.

[34] Ivi, p. 39.

[35] Ivi, pp. 20-37.

[36] Ovviamente, i risultati di Porro andrebbero adesso integrati in modo sistematico nelle ricerche effettuate da Cirone; perciò si presenta qui e di seguito una mera

tiene a una sottofamiglia antica (a) di un ramo (α) «poco innovativo, anzi mediamente conservativo»[37] della tradizione del testo, composto per di più da codici ascrivibili ad ambienti domenicani[38] – permette pertanto di pensare che a Genova la circolazione dei *Dialogi* volgarizzati da Cavalca sia stata avviata in un momento cronologicamente piuttosto alto e, inoltre, dagli stessi frati predicatori pisani.

Si potrebbe ipotizzare, a questo punto, che anche la sicura fruizione ligure del ms. Aldini 87, il carattere individuale della breve antologia cavalchiana ivi presente nonché la sua stratificazione linguistica settentrionale-tosco-occidentale, indichino, forse, una diffusione delle opere di Cavalca a Genova e dintorni risalente ai contatti fra i conventi domenicani di quest'ultima città e quelli della stessa Pisa[39], il che corrisponderebbe a una collaborazione ormai ben accertata per quanto riguarda la circolazione e la produzione di vari altri testi in volgare, soprattutto, ma non esclusivamente, in prosa[40]. In sostanza, anche le *scriptae* somma-

ipotesi di lavoro, volta a incentivare ulteriori studi sulla fortuna genovese di Cavalca. Intanto, mi limito a segnalare che il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1623 (FRi[8]), utilizzata da Segre per la porzione di testo edita in *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di C. Segre, Torino, 1953, pp. 243-81 e definito «proprio un bon manuscript, almeno a livello del senso comune» da Porro (cfr. M. Porro, *Nota al testo*, cit., p. 18), fa parte della sottofamiglia c del ramo β di Cirone (cfr. G. Cirone, *Il volgarizzamento del* Dialogo, cit. pp. 22, 34) e risulta, secondo lo studioso, contaminato con l'originale latino (ivi, p. 31), il che spiega la poziorità del suo testo presupposta da Porro (il quale, invece, riteneva che la lezione del ms. riccardiano non desse «adito a sospetti di contaminazioni verticali»; M. Porro, *Nota al testo*, cit., p. 18).

37 G. Cirone, *Il volgarizzamento del* Dialogo, cit., p. 47.

38 Il ramo α si contraddistingue inoltre per il fatto di essere composto esclusivamente da testimoni fiorentini, il che non ostacola affatto l'ipotesi qui prospettata di un codice pisano arrivato direttamente a Genova: quello che a tal proposito interessa è, invero, la datazione cronologicamente alta del ramo e il suo legame con una circolazione interna fra i conventi dell'*Ordo Praedicatorum*, visto che tali fattori rendono plausibile l'ipotesi che anche il capostipite di Ox[2] fosse caratterizzato in questo senso.

39 In merito alle opere di Cavalca, i contatti fra i conventi pisani e genovesi sono stati finora soltanto trattati brevemente da S. Tarud Bettini, *Battaglia spirituale*, cit., pp. 173-176.

40 Cfr., per citare soltanto alcuni contributi significativi, F. Cigni, *Un volgarizzamento pisano della* Legenda aurea *di Iacopo da Varazze (ms. Tours, Bibliothèque municipale, n. 1008)*, «Studi mediolatini e volgari», LI, 2005, pp. 59-129; Id., *I testi della prosa*

riamente analizzate del ms. Aldini 87 contengono, proprio come alcune di quelle identificabili in codici francesi di origine 'pisano-genovese', «elementi italiano-settentrionali compatibili con il genovese»[41], contraddistinguendosi però inoltre per una notevole resistenza di elementi tosco-occidentali[42]. Si tratta evidentemente di questioni che richiedono uno studio approfondito del codice e che pertanto in questa sede non possono essere risolte.

letteraria e i contatti col francese e col latino. Considerazioni sui modelli, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*. Atti del Convegno, Pisa, 25-27 ottobre 2007, a cura di L. Battaglia Ricci e R. Cella, Roma, Aracne, 2009, pp. 157-181; Id., *Manuscrits en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIIIe siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs*, in *Medieval Multilingualism: the Francophone World and its Neighbours*, ed. Ch. Kleinhenz and K. Busby, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 187-217; Id., Scriptorium *o tradizione regionale? Questioni aperte intorno al "gruppo pisano-genovese"*, in *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, a cura di S. Resconi, D. Battagliola, S. De Santis. Premessa di M.L. Meneghetti, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 271-286; F. Zinelli, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una "scripta"*, «Medioevo romanzo», XXXIX, 2015, pp. 82-127; M. Cambi, *«In carcere Ianuentium». Fonti e nuovi documenti sul* milieu *carcerario genovese (1284-1300)*, «Aevum», XL, 2016, 2, pp. 401-416. Un'eccezione lirica viene rappresentata dal frammento trobadorico p; cfr. F. Cigni, *Due nuove acquisizioni dell'atélier pisano-genovese: il* Régime du corps *laurenziano e il canzoniere provenzale p (Gaucelm Faidit); con un'ipotesi sul copista Nerius Sanpantis*, «Studi mediolatini e volgari», 59, 2013, pp. 107-25; Id. *In margine alla circolazione dei testi trobadorici tra Genova e Pisa*, in *L'Italia dei trovatori*, a cura di P. Di Luca e M. Grimaldi, Roma, Viella, 2017, pp. 111-120.

41 F. Zinelli, *I codici francesi di Genova e Pisa*, cit., p. 123. Sarebbe poi da verificare se, appunto, nel ms. sia possibile identificare anche perlomeno «alcuni tratti caratteristici dei testi genovesi antichi», *ibid*.

42 Per il concetto di 'resistenza' cfr. Id., *Attrito, resistenza e fluidità nella ricodificazione linguistica dei testi romanzi (con particolare attenzione per le tradizioni in contatto)*, in *Innovazione linguistica e storia della tradizione*, cit., pp. 67-104.

Stefano Talamini*

Memorie scritte dell'epoca della Serenissima. L'archivio dei rettori veneziani di Crema

Abstract · The paper seeks to examine the governing institutions of the Republic of Venice in Crema from the 15th to the 18th century. It focuses on the governmental bureaucratic structures, including the *Cancelleria pretoria e prefettizia*, the *Camera fiscale*, and the *Collateraria*. Special attention is given to how these offices operated and how their records were preserved. The paper also explores the history of these records from 1797 to the present day. Two key events shaped this history: the looting of the *Archivio pretorio e prefettizio* on April 25, 1799, and the subsequent merging of the surviving records with those of the Community Archive. This merging took place in the 19th century and is still visible today in the organization of the records within the Historical Archive of the Municipality of Crema. The final section identifies and describes the documentary units in the Historical Archive that were originally produced by the *Cancelleria* and preserved in its archive.
Keywords · Republic of Venice, Venetian Terraferma, Venetian Rectors of Crema, History of Archives, History of Institutions

Chissà se il sole illuminava le acque della laguna di Venezia la mattina del 4 dicembre 1425, nelle ore in cui la Serenissima e la Repubblica di Firenze stanno siglando una lega che trascinerà la città marciana in una trentennale serie di conflitti nel bel mezzo della Pianura Padana. Ciò che sappiamo è che l'alleanza si rivolge contro Filippo Maria Visconti, duca di Milano e «nimicho chordialissimo delle due città libere», che nei due anni precedenti ha ripetutamente sconfitto i Fiorentini in Romagna[1].

* *Archivio di Stato di Venezia - Università di Torino.*
Ringrazio per i consigli forniti Valeria Leoni, Enrico Valseriati e Gian Maria Varanini.

1 Cfr. L. Piffanelli, *Politica e diplomazia nell'Italia del primo Rinascimento: per uno studio della guerra* contra et adversus ducem Mediolani, Roma, École française de Rome, 2020, pp. 221-255.

Sarebbe superfluo ripercorrere qui tutte le tappe delle Guerre di Lombardia, che vedono opposte Venezia e Milano fino alla pace di Lodi (9 aprile 1454)[2]. Ciò che ci interessa da vicino sono le conseguenze territoriali di questi conflitti. La Serenissima riesce infatti a espandersi oltre le rive del Mincio con l'occupazione di Brescia e Bergamo, riconosciutele *de iure* con la pace di Ferrara (18 aprile 1428), stabilizzando il suo dominio fino all'Adda nel Bergamasco e all'Oglio nel Bresciano.

La fascia di territorio padano tra Oglio e Adda, che comprende le città di Cremona e di Crema, è nei decenni successivi tra le principali mire dei Veneziani, che tuttavia non riescono ad avere la meglio in quell'area dei Milanesi. Un evento che sconvolge le carte in tavola è però la morte senza eredi di Filippo Maria (13 agosto 1447) e il conseguente vuoto di potere nel Ducato di Milano. Mentre nella città meneghina prende vita la Repubblica Ambrosiana, la Serenissima invia le sue truppe oltre l'Oglio. La spedizione militare non è però fortunata: Venezia è sconfitta per ben due volte da Francesco Sforza, al soldo della neonata Repubblica, nelle battaglie di Casalmaggiore (15 luglio 1448) e di Caravaggio (15 settembre 1448). A questo punto il patriziato lagunare opta per abboccarsi con lo Sforza così da farlo transitare dalla propria parte. Nell'accordo segreto, siglato il 18 ottobre 1448, il condottiero ottiene l'appoggio di Venezia nella successione al Ducato di Milano, mentre ai Veneziani sono promessi la Gera d'Adda (poi rimasta invece al Ducato) e il Cremasco.

Nel 1449 l'esercito della Serenissima ai comandi di Sigismondo Malatesta cinge così d'assedio Crema, dapprima in febbraio e poi nuovamente in agosto. Questo secondo assedio, vincente, porta all'ingresso in città – il 16 settembre 1449 – delle truppe veneziane al comando del provveditore dell'esercito Andrea Dandolo, dando il via a un dominio che durerà tre secoli e mezzo[3].

[2] Si rimanda a M. Pellegrini, *Venezia e la Terraferma (1404-1797)*, Bologna, il Mulino, 2022.

[3] Sulle vicende del 1448-1449 e sull'assetto istituzionale locale tra XV e XVI secolo vd. P. Freddi, *Rapporti tra Venezia e la nobiltà cremasca tra Quattrocento e Cinquecento*, «Insula Fulcheria», XXXVI, 2006, pp. 141-152, P. Savoia, *La provincia "veneta" di*

Tra la metà del Quattrocento e la fine del Settecento Venezia mantiene stabilmente il controllo su Crema e il Cremasco, eccezion fatta per un triennio (1509-1512) in cui la città passa al dominio dei Francesi nell'ambito della Guerra della Lega di Cambrai[4]. Per il governo di questo lembo di territorio all'estremità occidentale della Terraferma la Serenissima organizza un reggimento dipendente direttamente dalle magistrature della capitale. Il nostro obiettivo è quello di analizzare le caratteristiche istituzionali del reggimento, così da poterci poi addentrare nell'analisi dei suoi apparati burocratici, della loro attività di produzione e conservazione documentaria e della trasmissione degli atti dal 1797 sino ai giorni nostri.

1. Le istituzioni di governo veneziane

Quando Venezia entra in possesso di Crema alla metà del Quattrocento i suoi domini già si estendono su un ampio territorio. Sin dall'inizio del

Crema nell'età del rinascimento (1449-1530), «Insula Fulcheria», XL/A, 2010, pp. 9-20 e gli altri contributi presenti sullo stesso fascicolo della rivista. Su alcuni aspetti della società e dell'economia cremasca nella seconda metà del Quattrocento vd. G. Albini, *Aspetti delle finanze di un comune lombardo tra dominazione milanese e veneziana: dazi e taglie a Crema dal 1445 al 1454*, in *Felix olim Lombardia. Studi di storia padana dedicati dagli allievi a Giuseppe Martini*, Milano, [s.e.], 1978, pp. 699-789 ed Eadem, *Tra politica demografica, necessità fiscali e vita economica: concessioni di cittadinanza e esenzioni ai forestieri a Crema (1450-1500)*, in *Seriane 85*, [s.n.t.], 1985, pp. 169-199.

[4] Sul triennio francese vd. F.S. Benvenuti, *Storia di Crema*, I, Milano, coi tipi di Giuseppe Bernardoni di Gio., 1859, pp. 299-333. Sul ruolo del cremasco Soncino Benzoni nel passaggio di Crema dal dominio veneziano a quello francese nel maggio 1509 vd. P. Freddi, *Soncino Benzone traditore della Repubblica di Venezia*, «Insula Fulcheria», XXXIII, 2003, pp. 40-47. Crema costituisce una sorta di *exclave* all'interno del Ducato di Milano, dato che è la sola strada dello Steccato a garantire i collegamenti tra la città e il Bergamasco. La gestione dei confini è uno dei principali problemi che il governo veneziano deve affrontare a Crema per tutta l'età moderna; vd. *Relazioni dei rettori veneti in Terraferma*, XIII, *Podesteria e capitanato di Crema. Provveditorato di Orzinuovi. Provveditorato di Asola*, a cura dell'Istituto di storia economica dell'Università di Trieste, Milano, Giuffrè, 1979, pp. xvii-xx, C. Piastrella, *Il confine del territorio cremasco nel XVII secolo*, «Insula Fulcheria», XXIV, 1994, pp. 37-102 e S. Domenighini, M. Garzini, *I termini del confine austro-veneto nel Cremasco*, «Insula Fulcheria», XLVII, 2017, pp. 265-288.

XIII secolo la città lagunare avvia una serie di annessioni oltre il Dogado, nucleo originario dei possedimenti della Serenissima. Alla metà del Quattrocento queste comprendono Creta, le piazzeforti nell'Egeo e nel Peloponneso, Corfù, l'Albania veneziana, la Dalmazia e l'Istria, territori nel complesso noti come *Stato da Mar*. Lo *Stato da Terra* è costituito invece sin dal XIV secolo dal Trevigiano, al quale si aggiungono nel primo Quattrocento le altre aree dell'attuale Veneto, la Patria del Friuli, il Bresciano e il Bergamasco.

L'annessione di ogni località è sancita dal patto di dedizione, strumento giuridico che regola i rapporti tra Venezia e i nuovi sudditi insieme alla garanzia del rispetto degli statuti e delle consuetudini locali. Nel patto di dedizione la Dominante fa sistematicamente riconoscere il diritto di inviare al governo della città uno o più rappresentanti, selezionati tra i propri patrizi e definiti genericamente rettori. È stato osservato che i rettori, «piuttosto che amministratori, funzionari o professionisti con competenze tecniche specifiche (in diritto e procedure), *sono* dei politici con capacità generali di comando, pratici di cose di governo». Di conseguenza, oltre al diritto comune e agli statuti, il rettore deve fare riferimento anche a uno specifico atto di indirizzo politico, la commissione, un «pratico repertorio, delle linee guida dell'operare di ciascuno, delle istruzioni circa i modi, i criteri e i vincoli cui attenersi per adempiere al mandato commesso». Ma al tempo stesso la commissione è anche una fonte di diritto «che *fa* aggio sulle altre» e permette quindi di incuneare il diritto veneziano nelle pieghe del diritto locale e di quello comune vigente nelle città suddite. Gli statuti e le consuetudini locali, i patti di dedizione e le commissioni: sono queste le coordinate giuridiche e politiche in cui dobbiamo collocare la presenza dei rettori veneziani in Terraferma[5].

[5] Per il sistema delle fonti nella Crema veneziana vd. C. Passarella, *Un'exclave veneziana in territorio milanese: i* Municipalia Cremae *ed il sistema delle fonti nella Serenissima Repubblica*, in Municipalia Cremae. *Studi e percorsi di ricerca sugli statuti di Crema in età veneziana. Con edizione della fonte*, a cura di D. Egidati, E. Fusar Poli, A. Tira, Torino, Giappichelli, 2024, pp. 87-103. Più in generale sui patti di dedizione vd. – con bibliografia precedente – A. Rizzi, *Dominante e dominati: strumenti giuridici*

Il rettore che sin dal 1449 Venezia destina al governo di Crema, eletto tra le fila del Maggior Consiglio, assume la denominazione di podestà e capitano: in tal senso egli assomma sia le funzioni connesse al titolo podestarile (o pretorio), sia quelle legate al titolo capitanale (o prefettizio). Crema è quindi paragonabile ad altre realtà di medie dimensioni nel contesto statuale veneziano, quali tra le altre Treviso, Rovigo, Belluno, Feltre, Conegliano e Sacile, anch'esse destinatarie di un rettore con doppio titolo[6].

Inizialmente la durata del mandato dei podestà e capitani è variabile, ma attorno al 1470 si stabilizza in sedici mesi, in linea con la maggior parte dei reggimenti di Terraferma[7]. Insieme al rettore giungono a Crema anche altre figure con incarichi di governo, da lui direttamente selezionate al momento della nomina. Oltre al personale con mansioni esecutive o di servizio (come i fanti o il trombettiere), troviamo il cancelliere pretorio e prefettizio – sul quale torneremo nel prossimo paragrafo – e due assessori. Gli assessori hanno il compito di coadiuvare il rettore nell'amministrazione della giustizia. Il vicario pretorio

nell'esperienza 'statuale' veneziana, in *Il Commonwealth veneziano tra il 1204 e la fine della Repubblica: identità e peculiarità*, a cura di G. Ortalli, O.J. Schmitt, E. Orlando, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2015, pp. 235-271 (da cui si traggono anche le citazioni riportate nel testo a pp. 266-270). Sulle commissioni vd. E. Fusar Poli, *Relativo e plurale. Dinamiche, processi e fonti di diritto in Terraferma veneta (secc. XVI-XVIII)*, Torino, Giappichelli, 2020 e, per il loro ruolo come strumento di mediazione politica, vd. G. Cozzi, *La politica del diritto nella Repubblica di Venezia*, in Idem, R*epubblica di Venezia e Stati italiani. Politica e giustizia dal secolo XVI al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 217-318.

6 Nelle città più importanti del Dominio, come Bergamo, Brescia, Padova, Verona e Vicenza, la Dominante invia due rettori (un podestà e un capitano). Nei reggimenti minori troviamo invece un rettore con il solo titolo di podestà; vd. A. Tagliaferri, *Ordinamento amministrativo dello Stato di Terraferma*, in *Venezia e la Terraferma attraverso le relazioni dei rettori*, atti del convegno (Trieste, 23-24 ottobre 1980), a cura di Idem, Milano, Giuffrè, 1981, pp. 15-43, L. Pezzolo, *Podestà e capitani nella Terraferma veneta (secoli XV-XVIII)*, in *Venezia e le istituzioni di Terraferma*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1988, pp. 57-65, G. Bonfiglio Dosio, *L'amministrazione del territorio durante la Repubblica veneta (1405-1797): gli archivi dei rettori*, Padova, Libreria editrice Il Libraccio, 1996.

7 P. Savoia, *La provincia "veneta"*, cit., p. 21.

sovrintende all'istruttoria delle cause civili e può sostituire il rettore come vicegerente, mentre il giudice del maleficio si occupa dell'istruttoria penale[8].

I compiti di governo affidati ai podestà e capitani sono simili a quelli degli altri rettori inviati nei reggimenti dello Stato marciano. In quanto podestà, il rettore è responsabile dell'amministrazione della giustizia civile e penale, in particolar modo dei processi penali da istruirsi con il rito delegato del Consiglio dei Dieci o del Senato di Venezia. Inoltre, il podestà e capitano, il vicario pretorio e il giudice del maleficio costituiscono la corte pretoria, che giudica gli imputati nei processi penali.[9] Il titolo pretorio garantisce poi al rettore la vigilanza sull'annona, sul mantenimento dei confini del distretto, sull'attività amministrativa del-

[8] Sul ruolo istituzionale, politico e sociale degli assessori è attualmente in corso un progetto di dottorato presso l'Università degli Studi di Milano, a cura di Raoul Martinelli, dal titolo *Politica e giustizia all'ombra di Venezia. I giudici assessori nel sistema di potere veneto di età moderna (1550-1600)*. A oggi sono invece disponibili C. Povolo, *Aspetti e problemi dell'amministrazione della giustizia penale nella Repubblica di Venezia. Secoli XVI-XVII*, in *Stato società e giustizia nella Repubblica veneta (secoli XV-XVIII)*, I, a cura di G. Cozzi, Roma, Jouvence, 1980, pp. 153-258; *L'assessore: discorso del sig. Giovani Bonifaccio in Rovigo MDCXXVII*, a cura di C. Povolo, Pordenone, Sartor, 1991; A. Viggiano, *Ascesa sociale e burocrazia di stato: la carriera di assessore nello stato di Terraferma veneto*, «Annali Veneti. Società, cultura, istituzioni», II, 1985, pp. 67-74; C. Passarella, *Magistrature penali e riti giudiziari in un inedito manoscritto veneto settecentesco*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano. Scuola di dottorato in Scienze giuridiche, A.A. 2013/2014, pp. 41-68.

[9] Sull'amministrazione della giustizia nello Stato veneziano di età moderna vd. almeno – con bibliografia precedente – i contributi presenti in *L'amministrazione della giustizia penale nella Repubblica di Venezia (secoli XVI-XVII)*, 2 voll., a cura di C. Povolo e G. Chiodi, Sommacampagna, Cierre, 2004 e G. Chiodi, *Il giardino dei sentieri che s'incontrano. Processo penale e forme di giustizia nella Terraferma veneta (secoli XVI-XVIII)*, in *Saggi in ricordo di Aristide Tanzi*, a cura dell'Università degli studi di Milano-Bicocca, Milano, Giuffrè, 2009, pp. 85-166. Sulla procedura civile e penale a Crema vd. A. Sandonà, *Vicende e forme del processo civile cremasco in età veneta*, in Municipalia Cremae, cit., pp. 105-130 e D. Edigati, *Il libro terzo: appunti sulla parte criminalistica dei* Municipalia *cremaschi*, in Municipalia Cremae, cit., pp. 131-153. Uno specifico approfondimento sulla realtà cremasca nel XVI secolo è in R. De Rosa, *Podestà veneziani e criminalità cremasca (XVI sec.). Vicende di un'epoca di crisi*, «Insula Fulcheria», XXXVII, 2007, pp. 127-142.

le istituzioni locali e sulla tutela dell'ordine pubblico. In quanto capitano il rettore si occupa di questioni legate perlopiù alla sfera economica e militare, quale la sovrintendenza sull'attività della Camera fiscale e la vigilanza sulle milizie locali, sulle truppe di stanza in città e sullo stato di manutenzione delle fortificazioni[10].

Oltre al podestà e capitano, la Serenissima destina a Crema anche un camerlengo, eletto dal Maggior Consiglio tra i membri del patriziato veneziano. Il principale compito del camerlengo è la conduzione della Camera fiscale (su cui torneremo in seguito), sovrintendendo all'istruttoria dei processi nell'ambito della giurisdizione fiscale (quali i contrabbandi e le confische dei beni dei debitori) e alla regolare gestione della contabilità dell'ufficio[11].

A chiudere il panorama delle istituzioni di governo va citato il presidio militare presente in città e in particolar modo nel castello. Nella seconda metà del XVI secolo troviamo impiegati un castellano e un capitano responsabile su venti fanti, mentre per l'intera città sono attivi un governatore e quattro capitani con i rispettivi contingenti di soldati.

2. Gli uffici e gli archivi

A Crema in età veneziana sono attivi tre uffici che producono e conservano la documentazione necessaria alle istituzioni di governo della Serenissima: la Cancelleria pretoria e prefettizia, la Camera fiscale e la Collateraria. La loro nascita non avviene simultaneamente all'inizio del

[10] I podestà e capitani risiedono nel Palazzo pretorio, edificato nelle attuali forme alla metà del Cinquecento; vd. M. Perolini, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema. 2*, «Insula Fulcheria», VIII, 1969, pp. 101-110 (con alcune imprecisioni sulla corte pretoria).

[11] Alcuni nominativi di camerlenghi presenti a Crema si trovano nelle relazioni di Leonardo Pesaro (1564 apr. 3) e di Pietro Capello (1582 nov. 28) in *Relazioni dei rettori veneti in Terraferma*, XIII, cit., pp. 49, 74. Più in generale, per un profilo istituzionale e sociale dei patrizi destinati alle camerlengherie, vd. G.M. Varanini, *Struttura e funzionamento della Camera fiscale di Verona nel Quattrocento*, in Idem, *Comuni cittadini e stato regionale. Ricerche sulla Terraferma veneta nel Quattrocento*, Verona, Libreria editrice universitaria, 1992, pp. 229-231.

dominio veneziano, quando è attiva la sola Cancelleria. La Camera fiscale e la Collateraria sono invece create tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo, così che la rete degli uffici di governo può ritenersi stabile e completa solo dalla metà del Cinquecento in avanti.

2.1 Cancelleria pretoria e prefettizia

Sin dalla metà del Quattrocento troviamo a Crema una Cancelleria pretoria e prefettizia, incaricata di assistere i rettori nelle loro attività di governo. In origine l'ufficio è incentrato attorno alla sola figura del cancelliere, notaio selezionato dal podestà e capitano al di fuori di Crema e la cui durata del mandato coincide con quella del rettore. A partire dal XVI secolo – sebbene manchino attestazioni documentarie certe – la Cancelleria viene organizzandosi in due sezioni, una superiore e una inferiore, che svolgono differenti compiti al servizio dei podestà e capitani in carica.

Nella sezione superiore opera il cancelliere pretorio e prefettizio, la cui nomina spetta sempre al rettore appena eletto. Il cancelliere intrattiene il carteggio in entrata e in uscita con le magistrature di Venezia e con i rettori degli altri reggimenti, nonché con le autorità locali. È suo compito, inoltre, la compilazione dei registri di proclami, bandi e terminazioni emessi dai podestà e capitani in carica per il governo del reggimento.

La principale attività del cancelliere è tuttavia inerente all'amministrazione della giustizia penale. A lui è affidata l'istruttoria dei processi penali su cui è intervenuta la delegazione del rito del Consiglio dei Dieci o del Senato. La delegazione, pratica sempre più usuale dalla fine del XVI secolo, esautora a mano a mano l'Ufficio del maleficio (esercitato da un notaio scelto dal Collegio notarile), privato dei processi penali più rilevanti e relegato così alla gestione dell'istruttoria processuale dei reati minori[12].

[12] Sull'Ufficio del maleficio e sul suo tariffario v. Municipalia Cremae, in Municipalia Cremae, cit., pp. 229-230, 331. In generale sulla figura del cancelliere vd. S. Marin, *L'anima del giudice. Il cancelliere pretorio e l'amministrazione della giustizia nello Stato di Terraferma (secoli XVI-XVIII)*, in *L'amministrazione della giustizia penale*, cit., pp. 171-257.

Al termine del suo mandato il cancelliere è tenuto a raccogliere la documentazione da lui prodotta e a consegnarla alla sezione inferiore della Cancelleria, accompagnata da un elenco di versamento[13]. Inoltre, a partire dal 1758, un regolamento destinato a tutte le cancellerie dei reggimenti veneziani dispone che gli atti relativi ai dazi e alle materie di pubblica economia prodotti nel mandato debbano essere consegnati alla Camera fiscale per la loro conservazione a lungo termine[14].

La sezione inferiore della Cancelleria, nota anche come Cancelleria ordinaria pretoria e collocata sotto i portici del Palazzo pretorio[15], è formata invece da un numero variabile di notai cremaschi nominati a vita con terminazione del rettore in carica: costoro assumono il titolo di coadiutori.

La principale funzione dei coadiutori è quella di gestire l'istruttoria delle cause civili agitate avanti il rettore o il vicario pretorio nel ruolo di vicegerente. Si tratta in realtà solo di una parte dell'intero complesso di cause agitate presso i tribunali cremaschi (che sono il foro del vicario pretorio nel ruolo di giudice ordinario e il foro del giudice delle vettovaglie e dei danni dati)[16]. Gli altri uffici che gestiscono la documentazione delle cause civili (e che non rientrano nel novero degli uffici delle istituzioni di governo) sono l'Ufficio *ad acta civilia*, l'Ufficio dei danni dati e l'Ufficio delle vettovaglie, i cui notai sono selezionati dal Collegio notarile[17].

[13] Di questi elenchi oggi a Crema non rimane traccia, ma le segnature coeve presenti sui fascicoli processuali penali redatti nel mandato del podestà e capitano Paolo Michiel (1728-1729) attestano con sicurezza la loro produzione; vd. Archivio storico del Comune di Crema (ASCCrem), *Parte prima (PP)*, *Documenti cartacei (DC)*, *Giustizia (G)*, b. 24 (1728-1729).

[14] Su quest'ultimo uso vd. la ducale del 1758 (inviata a tutte le Cancellerie prefettizie) in ASCCrem, *PP*, *Registri (R)*, *Ducali dei governi di Milano e di Venezia (DMV)*, *Ducali dell'ufficio pretorio (DUP)*, n. 31, c. 17v (1758 mar. 12).

[15] *Archivio del Comune di Crema. Parte prima (1361-1890; antecedenti dal 1253)*, a cura di F. Berardi, G. Carotti, [s.n.t], 2007, p. 25.

[16] Sui tribunali civili di Crema in età moderna vd. Municipalia Cremae, in Municipalia Cremae, cit., pp. 209 (Vicario pretorio), 449 (Giudice delle vettovaglie e dei danni dati).

[17] L'Ufficio *ad acta civilia* è noto anche come Mangiacarta; vd. F.S. Benvenuti, *Storia di Crema*, cit., p. 54. Il tariffario di quest'ufficio è in Municipalia Cremae,

Oltre ai coadiutori per le cause civili nella sezione inferiore lavora il coadiutore ordinario pretorio, anch'egli nominato con incarico vitalizio dal rettore e al quale è affidata la gestione dell'Archivio pretorio e prefettizio[18]. Il coadiutore ordinario è di fatto l'archivista della Cancelleria, responsabile di ricevere i versamenti di atti della sezione superiore e di sistemare le carte prodotte dalla sezione inferiore. Una ducale inviata al podestà e capitano nel 1688 ricorda quali siano alcuni dei suoi compiti: egli deve trascrivere le sentenze penali nelle raspe (nome con cui sono noti in ambito veneziano i registri delle sentenze penali) e deve occuparsi della legatura in mazzi dei processi penali versati dai cancellieri uscenti[19]. L'analisi diretta della documentazione permette inoltre di osservare che il coadiutore ordinario compila anche i registri delle ducali che si conservano nella sezione inferiore[20].

in Municipalia Cremae, cit., pp. 227-229. Sui notai dell'Ufficio dei danni dati e sul loro tariffario vd. ivi, pp. 399, 418. Sul notaio dell'Ufficio delle vettovaglie vd. ivi, pp. 450-451.

[18] La prima nomina di un coadiutore ordinario risale al 1506 ed è poi continuativamente attestata fino alla fine del XVIII secolo; vd. ASCCrem, *PP*, *R*, *DMV*, *DUP*, n. 35 "Rubrica de ducali, parti, ordini e terminationi, che si ritrovano registrate nella Cancelleria Ordinaria Pretoria della Patria di Crema formata e composta per ordine dell'Illustrissimo Signor Conte, e Cavalier Alessandro Zò della stessa Patria" (XVIII sec.), p. 56. Per un problema legato al salario mensile del coadiutore ordinario vedi la relazione del 1579 del podestà e capitano Giovan Domenico Cicogna in *Relazioni dei rettori veneti in Terraferma*, XIII, cit., pp. 67-68.

[19] ASCCrem, *PP*, *R*, *DMV*, *DUP*, n. 37 "Indice secondo di ducali, decreti e terminazioni essistenti nella Cancelleria Ordinaria Prettoria di Crema di me Eugenio Balis Crema" (1796 ca.), c. 3v.

[20] Come vedremo nell'ultimo paragrafo, per Crema si conservano sia i registri di ducali prodotti dai coadiutori ordinari, sia altri compilati dai cancellieri e poi versati all'Archivio. Nel primo quarto del Settecento gli ambienti della sezione inferiore risultano essere angusti, tanto che nel 1715 si decide di trasferire i «processi, istromenti e carte fatte per occasione della vendita de' beni posseduti da cause pie» in un armadio che si trova nella Cancelleria della Comunità, affidandone comunque la chiave al coadiutore ordinario. Nel 1721, tuttavia, i problemi di spazio vengono risolti con la donazione di un'ulteriore stanza alla Cancelleria ordinaria da parte della città; vd. *Archivio del Comune di Crema*, cit., p. 25 e ASCCrem, *PP*, *R*, *DMV*, *DUP*, n. 37 "Indice secondo di ducali, decreti e terminazioni essistenti nella Cancelleria Ordinaria Prettoria di Crema di me Eugenio Balis Crema" (1796 ca.), c. 3r.

2.2 Camera fiscale

Anche se non conosciamo di preciso la data di istituzione della Camera fiscale, responsabile sulla gestione delle entrate e delle uscite della Serenissima nel distretto cremasco, è ipotizzabile che ciò sia avvenuto già nei primissimi anni della dominazione veneziana. La Camera è amministrata nel quotidiano dal camerlengo (il quale è tenuto anche alla compilazione di alcuni registri contabili), mentre la sorveglianza generale sulla sua attività spetta al podestà e capitano. Le principali entrate della Camera sono composte dai dazi e dalle gravezze *de mandato Domini*, cioè le imposte indirette e dirette riscosse nei territori della Serenissima per tutto il corso dell'età moderna. Le uscite riguardano le somme periodiche da inviare a varie casse delle magistrature di Venezia, il pagamento dei salari dei funzionari e degli ufficiali presenti in città e le spese straordinarie legate a contingenze particolari[21].

La Camera è organizzata in due sezioni: la cancelleria fiscale e la quadernaria. In cancelleria trova posto il cancelliere fiscale, notaio cremasco selezionato dal podestà e capitano con incarico vitalizio. Le sue mansioni riguardano l'istruttoria dei processi di ambito fiscale, quali ad esempio i reati di contrabbando o le confische contro i beni di coloro che hanno subito una sentenza di bando. Al 1642 risale invece la prima testimonianza della presenza di un avvocato fiscale, che si occupa della difesa degli interessi economici e patrimoniali della Serenissima a Crema[22].

Il personale della quadernaria si compone almeno di uno scontro e di un contatore, entrambi selezionati tra la cittadinanza locale e assegnatari di un incarico a vita. Il primo redige le principali scritture contabili della Camera (che devono essere riscontrate con quelle compilate dal

[21] Alcune riflessioni sul bilancio della Camera fiscale di Crema del 1475-1476 in G.M. Varanini, *Il bilancio d'entrata delle Camere fiscali di Terraferma nel 1475-1476*, in Idem, *Comuni cittadini e stato regionale*, cit., pp. 99-101. In generale vd. L. Pezzolo, *L'oro dello Stato. Società, finanza e fisco nella Repubblica veneta del secondo '500*, Venezia, Il cardo, 1990.

[22] Cfr. la relazione del podestà e capitano Federico Minotto (1642 gen. 14) in *Relazioni dei rettori veneti in Terraferma*, XIII, cit., p. 241.

camerlengo), mentre il secondo gestisce le riscossioni e i pagamenti[23]. Nella sua relazione di fine mandato del 1616 il podestà e capitano Federico Cavalli lamenta l'assenza di un custode delle scritture contabili, incarico che nelle altre Camere dello Stato è di norma affidato al quaderniere. Non sappiamo tuttavia se sia mai avvenuta la nomina anche di questo funzionario[24].

Di solito la cancelleria fiscale e la quadernaria conservano indipendentemente i propri atti, motivo per cui all'interno della Camera vengono a costituirsi due diversi depositi documentari. Nel caso di Crema, però, la loro completa dispersione non permette di svolgere analisi più approfondite sulle modalità conservative adottate dall'ufficio.

2.3 Collateraria

Almeno dalla seconda metà del Cinquecento è attiva in città una Collateraria, anche se non è noto quando sia stata istituita[25]. Di sicuro nel 1634 e nel 1643 la gestione dell'ufficio viene concessa in grazia a cittadini cremaschi che assumono il titolo di vice collaterale, denominazione da ricollegare alla carica militare del collaterale generale, incaricato di corrispondere le paghe nell'esercito veneziano.

L'ufficio si occupa di pagare il salario dei militari di stanza in città e di vigilare sul regolare addestramento delle milizie reclutate localmente (le cernide e i bombardieri). Si tratta quindi di un ufficio che è strettamente connesso alle competenze militari dei rettori. In ogni caso

[23] Le informazioni provengono dalle relazioni dei podestà e capitani Giovanni Zen (1575 nov. 10), Pietro Capello (1582 nov. 28) e Federico Cavalli (1616 mar. 13), edite in ivi, pp. 53, 74, 153.

[24] Federico Cavalli racconta di come gli atti non siano gestiti con le dovute cautele: lo scontro è l'unico incaricato di compilare il giornale di entrate e uscite e il libro mastro in partita doppia, mentre il camerlengo redige un giornale di entrate e uscite che però porta via con sé al termine del suo mandato. Questo sistema risulta essere foriero di abusi; vd. ivi, pp. 153-154.

[25] ASCCrem, *PP*, *R*, *DMV*, *DUP*, n. 35 "Rubrica de ducali, parti, ordini e terminationi, che si ritrovano registrate nella Cancelleria Ordinaria Pretoria della Patria di Crema formata e composta per ordine dell'Illustrissimo Signor Conte, e Cavalier Alessandro Zò della stessa Patria" (XVIII sec.), p. 56.

oggi non rimangono tracce della documentazione prodotta e conservata dall'ufficio.

3. Una storia difficile. La trasmissione delle carte dei rettori dal 1797 ai giorni nostri

Il 12 maggio 1797, pur senza il necessario numero legale, il Maggior Consiglio di Venezia delibera la fine della millenaria Repubblica marciana. L'ingloriosa caduta della Serenissima coincide con il culmine dei successi ottenuti da Napoleone nel corso della sua prima campagna d'Italia, nella quale ha avuto la meglio sul Regno di Sardegna e sull'esercito austriaco.

Esattamente un anno prima, il 12 maggio 1796, Napoleone entra a Crema dopo che le sue truppe hanno sconfitto quelle arciducali a Lodi (10 maggio), aprendosi così la strada per l'avanzata verso est. L'impotente Venezia non può far altro che subire l'occupazione militare francese, occupazione che perdura per tutto il 1796 e nei primi mesi dell'anno successivo. Dopo la caduta dell'ultima sacca di resistenza austriaca a Mantova (2 marzo 1797) prendono il via in alcune città occupate le rivolte contro la Dominante: a Bergamo i tumulti scoppiano il 13 marzo, a Brescia il 17. A fine mese i rivoluzionari lombardi muovono anche su Salò (25 marzo) e su Crema (27 marzo). Qui il giorno dopo (28 marzo) è proclamata la Repubblica Cremasca, che pone la parola fine sul dominio veneziano[26].

Mentre i rovesci istituzionali del 1797 non sembrano aver causato particolari danni agli archivi dei rettori veneziani, è decisamente peggiore la sorte che li attende due anni dopo, nel 1799. In quell'anno un esercito composto da truppe dell'Austria e della Russia, alleate nel con-

[26] La Repubblica Cremasca ha vita breve. Già nei preliminari del trattato di pace tra Francesi e Austriaci, firmati a Leoben il 17 aprile, per Crema si immagina l'inserimento nella Repubblica Cisalpina, fatto che si concretizza con la nascita di quest'ultima il 29 luglio. L'annessione formale di Crema alla Cisalpina avviene poi con il trattato di Campoformio (17 ottobre 1797); vd. M. Cassi, *La Repubblica Cremasca 28 marzo 1797 – 9 luglio 1797*, «Insula Fulcheria», XXVIII, 1998, p. 215. Più in generale sul periodo delle rivoluzioni anti-veneziane vd. C. Bazzani, *Dal municipio alla patria italiana: lotte e culture politiche a Brescia (1792-1802)*, Milano, Angeli, 2024.

testo della guerra della seconda coalizione contro la Francia, giunge in Italia con l'intenzione di attaccare direttamente la Repubblica Cisalpina, di cui Crema fa parte[27]. L'avanguardia dell'esercito austro-russo entra in città il 25 aprile. In quel contesto particolarmente convulso un gruppo di cittadini cremaschi saccheggia, tra gli altri, anche gli archivi del governo veneziano, ancora collocati nella sezione inferiore (o ordinaria) e in minima parte in quella superiore della Cancelleria[28].

A saccheggio avvenuto l'ex coadiutore ordinario della Cancelleria, il notaio Eugenio Balis Crema[29], si adopera per salvare quel che può, riuscendo a recuperare alcuni registri[30]. Ne abbiamo testimonianza in una delibera della Municipalità del 1805, quando Crema è ormai già parte della filofrancese Repubblica Italiana, istituita il precedente 26 gennaio 1802. In quell'occasione si propone senza successo l'istituzione di un archivio in cui depositare tutte le carte delle precedenti amministrazioni municipali, a eccezione di «quelle dette del principe, affidate all'impiegato Giovanni Balis Crema», fratello dell'allora defunto Eugenio[31].

La trasformazione della Repubblica Italiana in Regno d'Italia (17 marzo 1805) non ha effetti diretti sugli atti dei rettori salvati da Eugenio Balis Crema, che rimangono conservati nella dimora di famiglia per tutta l'età napoleonica.

[27] L'occupazione austro-russa durerà poco più di un anno, cessando in occasione della nuova campagna italiana di Napoleone che condce alla decisiva vittoria francese di Marengo (14 giugno 1800). Crema viene ripresa dai Francesi e torna a far parte della Repubblica Cisalpina già il 4 giugno 1800.

[28] *Archivio del Comune di Crema*, cit., pp. 19-21.

[29] L'incarico di coadiutore ordinario è affidato a Balis Crema nel 1766, v. ASCCrem, *PP*, *R*, *DMV*, *DUP*, n. 37 "Indice secondo di ducali, decreti e terminazioni essistenti nella Cancelleria Ordinaria Prettoria di Crema di me Eugenio Balis Crema" (1796 ca.), c. 3r.

[30] Interessante testimonianza in merito al recupero di un registro si trova sulla copertina del registro stesso: «Il presente libro è stato da me Balis Crema ricuperato dopo il seguito saccheggio della Cancellaria Superiore nel giorno 25 aprile 1799 nella qual Cancelleria ritrovavasi anche il presente libro»; vd. ASCCrem, *PP*, *R*, *DMV*, *DUP*, n. 39 "Registro di ducali e possessi temporali de' benefizii ecclesiastici" (1768-1797).

[31] *Archivio del Comune di Crema*, cit., p. 21.

Un breve *excursus* merita invece di essere svolto sugli atti prodotti dai notai cremaschi, per la trasmissione dei quali gli anni napoleonici sono decisivi. Questa documentazione è conservata in Antico Regime nell'Archivio notarile, predisposto in una sala del Palazzo della Comunità sin dal XVII secolo. In questo Archivio trovavano posto non solo i registri frutto dell'attività *ad instrumenta*, ma anche quelli redatti dai notai quali attuari degli uffici degli atti civili o dell'Ufficio del maleficio[32]. Con decreto del 4 settembre 1806, in esito alle disposizioni del *Regolamento sul notariato* del Regno d'Italia del precedente 17 giugno, vengono istituiti gli Archivi notarili dipartimentali e le sedi sussidiarie. Nel Dipartimento dell'Alto Po, di cui Crema è parte, sorge così un Archivio notarile a Cremona e una sede sussidiaria a Lodi, nel cui circondario è compreso anche il distretto di Crema. Di conseguenza, nel 1812, gli atti dei notai *ad instrumenta* e *ad acta* dell'ex Archivio notarile di Crema vengono trasferiti a Lodi, dove si conservano tutt'ora presso l'Archivio storico di quel Comune[33].

[32] Informazioni dettagliate sull'Archivio notarile in Antico Regime si trovano ivi, p. 20.

[33] Attualmente nell'Archivio comunale di Lodi risulta presente il fondo *Archivio del podestà di Crema* (1518-1656), composto dalle serie *Sentenze penali del podestà di Crema* (1518-1656) e *Atti giudiziari per procedimenti civili di Crema e del suo territorio* (1527-1578). La denominazione del fondo è però impropria, dato che gli atti conservati sono il frutto dell'attività *ad acta* dei notai collegiati di Crema e non – come si potrebbe intendere – quelli prodotti dalla Cancelleria pretoria e prefettizia. I notai *ad acta* svolgevano le loro funzioni presso gli uffici che abbiamo già menzionato: Ufficio *ad acta civilia*, Ufficio dei danni dati, Ufficio delle vettovaglie, Ufficio del maleficio. Pur se in parte esautorati tra XVII e XVIII secolo dalle ingerenze della Cancelleria pretoria e prefettizia, questi uffici rimangono attivi sino alla caduta della Serenissima nel 1797. Dopo il trasferimento della documentazione superstite degli uffici da Crema a Lodi insieme con gli atti *ad instrumenta* dell'Archivio notarile si è persa memoria sulla reale natura degli atti, che vengono oggi ritenuti provenienti dall'Archivio dei rettori. In realtà la serie delle *Sentenze penali* contiene 34 registri su cui i notai del maleficio registravano in copia le sentenze penali emesse dai podestà e capitani: sull'obbligo per i notai del maleficio di copiare le sentenze penali v. Municipalia Cremae, in Municipalia Cremae, cit., p. 230. La serie degli *Atti giudiziari* contiene invece cinque registri su cui venivano annotati dai notai *ad acta civilia* gli atti prodotti o richiesti dalle parti in causa. Entrambe le serie rappresentano minimi lacerti degli archivi degli uffici *ad acta*, che devono ritenersi altrimenti dispersi. Sulla storia dell'Archivio notarile sussidiario di Lodi v. *I fondi speciali delle biblioteche lombarde: censimento*

Il 20 aprile 1814, a Milano, il ministro delle finanze del Regno d'Italia Giuseppe Prina termina i suoi giorni linciato dalla folla che ha invaso il suo palazzo a San Fedele. Questo evento simbolico segna la fine delle speranze del viceré d'Italia, Eugenio di Beauharnais, di far sopravvivere il suo Regno all'abdicazione di Napoleone, avvenuta il precedente 11 aprile. Il Regno d'Italia cessa di esistere il successivo 25 maggio, giorno in cui il generale austriaco Bellegarde assume la presidenza della Reggenza Provvisoria di Governo, aprendo così formalmente la lunga fase di transizione che porta la Lombardia (e il Veneto) a entrare a far parte dei possedimenti degli Asburgo. Poco meno di un anno dopo, il 7 aprile 1815, viene costituito il Regno Lombardo-Veneto, una soluzione che permette di mantenere la formale autonomia del Regno ma che di fatto, a fronte di una forte centralizzazione dei poteri a Vienna, lo rende una delle parti dell'Impero austriaco.

Nel nuovo contesto imperiale gli archivi presenti nei territori del Regno Lombardo-Veneto sono sin da subito oggetto delle attenzioni del governo viennese. Con dispaccio della Cancelleria Aulica Riunita dell'11 novembre 1819, che segue un rescritto imperiale del 4 novembre, Vienna chiede al Governo di Lombardia e al Governo Veneto di «far esaminare se tutti li differenti Archivi esistenti in coteste Provincie potessero essere concentrati in ciascuna provincia, o per tutte assieme formanti il territorio governativo in un solo Archivio». Il dispaccio dà il là a un'importante indagine che, pur concludendosi dopo alcuni anni in un nulla

descrittivo, II, *Province di Bergamo, Brescia, Como, Cremona, Lecco, Lodi, Mantova, Pavia, Sondrio, Varese*, a cura dell'Istituto lombardo per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, Milano, Editrice Bibliografica, 1998, pp. 491-492. L'inventario del fondo *Archivio del Podestà di Crema* è disponibile online al seguente indirizzo: https://www.comune.lodi.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/5307#400dae [ultima consultazione: 28 febbraio 2025]. Sul *Regolamento sul notariato* e sull'istituzione degli Archivi notarili distrettuali v. F. Mazzanti Pepe, G. Ancarani, *Il notariato in Italia dall'età napoleonica all'Unità*, Roma, Consiglio Nazionale del Notariato, 1983, pp. 175-203 e A. Giorgi, S. Moscadelli, *Archivi notarili e archivi di notai. Riflessioni sulle forme di conservazione e tradizione delle carte dei notai italiani (secoli XVI-XIX)*, in *Il notariato nell'arco alpino. Produzione e conservazione delle carte notarili tra Medioevo ed Età moderna*, atti del convegno (Trento, 24-26 febbraio 2011), a cura di A. Giorgi *et alii*, Milano, Giuffrè, 2014, p. 30, nota 29.

di fatto, permette ai due Governi di raccogliere molti dati sullo stato e sulla consistenza degli archivi sparsi nelle province tra secondo e terzo decennio dell'Ottocento[34].

Con circolare del 2 dicembre 1819 il Governo di Lombardia chiede alle Delegazioni provinciali di informare «sul numero degli archivi esistenti in codesta provincia», «sull'entità e quantità delle carte che in essi rispettivamente si contengono» e «sul modo con cui sono attualmente conservati». La Delegazione provinciale di Lodi e Crema, con sede nella città laudense, risponde con rapporto dell'11 gennaio 1820 con alcune notizie sulle condizioni dell'archivio comunale cremasco:

> Trasferito come sopra (nel 1812) a Lodi l'Archivio notarile di Crema, è ivi rimasto l'Archivio della Città. In esso si conservano gli antichi Decreti del Senato Veneto, e delle altre Venete Supreme Magistrature; occupa una grande aula, e pare che con molta gelosia siano quelle carte custodite. Li 25 aprile 1799 durante l'avvenuto saccheggio molte pezze furono disperse.

Da questa testimonianza veniamo a sapere che si conservano alcuni lacerti degli atti dei rettori non solo nella dimora dei Balis Crema, ma anche nell'Archivio comunale. In ogni caso la Delegazione propone di ispezionare l'Archivio cremasco con il fine di estrarre gli atti delle istituzioni di governo di età veneziana per concentrarli nell'archivio della Delegazione stessa. A quanto sappiamo la proposta non ha un seguito concreto[35].

Il prosieguo dell'inchiesta archivistica del Governo si svolge perlopiù a Milano, dove si valutano i rapporti giunti dalle Delegazioni e si ela-

[34] Su questa indagine è in preparazione un mio contributo che uscirà sugli atti del convegno *Concentrare, riordinare, scartare. La tradizione degli archivi di Antico Regime nell'Ottocento preunitario*, tenutosi a Trento il 6-7 marzo 2024. Per ora v. comunque S. Talamini, *Guida agli archivi dei rettori della Repubblica di Venezia (sec. XIII – 1797)*, tesi di dottorato, Università di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, A.A. 2022/2023, pp. 183-203.

[35] Archivio di Stato di Milano (ASMi), *Atti di Governo (AG)*, *Uffici e tribunali regi parte moderna (UTR p.m.)*, b. 314, la Delegazione provinciale di Lodi e Crema al Governo di Lombardia (1820 gen. 11).

borano progetti di sistemazione degli archivi. In particolare, è la Commissione mista per la concentrazione degli archivi, istituita in realtà il 5 luglio 1820 per occuparsi della riunione degli archivi di Milano in un'unica sede, a chiedere al Governo (12 agosto 1823) ulteriori informazioni sugli archivi della provincia di Lodi e Crema[36].

Il Governo scrive così alla Delegazione provinciale il successivo 23 ottobre. Quest'ultima si rivolge allora alla Congregazione municipale di Crema con rapporto del 22 novembre, richiamando il carteggio già intercorso tra il 1819 e il 1820:

> Rimarcò la Congregazione Municipale di Crema nel Rapporto 24 dicembre 1819, N. 2528, che nel saccheggio avvenuto li 25 aprile 1799, disperse molte carte, riuscirono vane le diligenze prestate per reintegrare l'Archivio della Città nemmeno dei ricapiti più interessanti.
> La qualità degli atti che vi si contenevano richiamando ora l'attenzione della Suprema Aulica Cancelleria, e dell'I.R. Governo, la prima per riguardo allo Stato, ed il secondo qual Superiore Autorità tutoria di codesta Città, hanno ingiunto alla Delegazione di far conoscere con preciso dettaglio gli atti mancanti, le diligenze che siansi praticate per reperirli, e quelle che potrebbero ulteriormente impiegarsi.
> Preme quindi che lo zelo della Congregazione Municipale somministri colla possibile sollecitudine le occorrenti nozioni, trasmettendo l'indice delle suddette carte mancanti, ed aggiungendo come fosse regolato l'Archivio prima dell'occorso saccheggio; chi fosse l'Archivista, se poteva avere qualche interesse allo smarrimento di alcune carte e quali; se i vecchi Registri, o Cataloghi si conservino; si siasi adottato un nuovo Repertorio o Catalogo per conservare

[36] Nel periodo a cavallo tra secondo e terzo decennio dell'Ottocento il Governo si sta occupando non tanto del destino degli archivi delle province quanto della concentrazione in un'unica sede degli archivi di Milano. Su questo tema vd. M. Lanzini, *L'utile oggetto di ammassare notizie. Archivi e archivisti a Milano tra Settecento e Ottocento*, prefazione di S. Vitali, Napoli, Cosme B.C.-Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi, 2019, pp. 238-249.

> l'Archivio riordinato; a chi finalmente sia stata affidata la custodia dopo il 25 aprile 1799.

È importante notare che, a soli 25 anni dal saccheggio, la Delegazione provinciale non è più in grado di distinguere i vari depositi d'archivio esistenti in Antico Regime. Agli occhi dell'ufficio governativo l'archivio della Comunità e della Cancelleria pretoria e prefettizia, gli unici per i quali siamo certi del saccheggio avvenuto nel 1799, sono ormai considerati come un *unicum*, cioè il cosiddetto Archivio della Città.

In ogni caso le indagini avviate dalla Congregazione municipale, insieme con la locale Pretura, conducono al recupero delle carte custodite da Giovan Battista Balis Crema, defunto nel 1823, e alla loro consegna all'Archivio della Città il 10 marzo 1824. Riuniti i due nuclei, la Congregazione municipale può quindi rispondere alle domande della Delegazione provinciale con rapporto del successivo 28 marzo.

La Congregazione sottolinea in primo luogo che gli atti mancanti sono quelli della «Rappresentanza Governativa del cessato Governo Veneto, della Repubblica di Crema, e della susseguente Repubblica Cisalpina nel suo primo triennio». Ritiene ormai inutile ricercare ulteriori atti dispersi e scagiona da ogni responsabilità l'ex archivista Eugenio Balis Crema, «la di cui conosciuta probità non admette il più picciolo pensiero, che esso possa avervi avuto qualche interesse nel proposito». Infine comunica che, «ad eccezione dell'Inventario degli atti [...] rinvenuti presso il fu Signor Giovan Battista Balis Crema, e di avere riposti in serie d'anni vari processi criminali, nessun apposito Catalogo, o Repertorio venne instituito nel proposito».[37]

Avute tutte le informazioni necessarie, la Delegazione può rispondere al Governo con rapporto del 27 aprile 1824. Dopo aver riportato quando comunicatogli dalla Congregazione cremasca, la Delegazione insiste sulla possibilità di recuperare ulteriori atti dispersi nel 1799:

> Per quanto da esso [rapporto] si raccoglie ammessa, come fatto incontrastabile, la dispersione di molti atti riguardanti la Rappre-

[37] Non è stato possibile individuare l'inventario menzionato. Cfr. alla nota successiva per i riferimenti archivisti.

> sentanza del cessato Governo Veneto, parrebbero pressoché inutile le diligenze, onde reperire li mancanti.
> Recente prova dell'avvenuta dispersione si ha dal rinvenimento di gran numero di pergamene presso il Cartolajo Lupi, alcune delle quali convertite nella legatura di Libri e Registri; la Delegazione rimise il Costituto all'I.R. Pretura di Crema.

La completa dispersione dell'archivio della Pretura di Crema, così come di quello del Tribunale provinciale di Lodi e Crema, non ci permette però di approfondire ulteriormente quest'ultima vicenda[38].

Dal 10 marzo 1824, quindi, tutti gli atti superstiti della Cancelleria dei rettori sono conservati nell'Archivio della Città, gestito dalla Congregazione municipale, insieme con gli atti della Comunità e delle altre istituzioni locali di Antico Regime. Per quanto riguarda le vicende successive al 1824 le informazioni non sono molte, senonché l'Archivio è sempre rimasto in custodia alle autorità locali, cioè – dopo l'Unità d'Italia – al Comune[39].

Sappiamo in ogni caso che nel 1894 gli atti di Antico Regime e quelli moderni fino al 1830 sono riorganizzati in tre serie: pergamene, registri e atti sciolti cartacei. Questa riorganizzazione, operata dal bibliotecario comunale Luigi Magnani, rende oggi impossibile la divisione della

[38] Tutte il carteggio si trova in ASMi, *AG*, *UTR p.m.*, b. 314, la Delegazione provinciale di Lodi e Crema al Governo di Lombardia (1824 apr. 27), con all. A, copia del decreto della Delegazione provinciale alla Congregazione municipale di Crema (1823 nov. 23), all. C, copia della nota della Pretura di Crema alla Delegazione provinciale (1824 mar. 10) e all. D, copia del rapporto della Congregazione municipale alla Delegazione provinciale (1824 mar. 28, con all. "Prospetto contenente le risposte ai vari quesiti proposte dall'I.R. Delegazione Provinciale col suo decreto 23 novembre 1823 n. 15933/731 sul saccheggio de' pubblici atti avvenuto il 25 aprile 1799").

[39] Di certo alcune notizie si sarebbero potute trarre dalle indagini sugli archivi avviate dopo l'Unità e, in particolare, dopo l'istituzione delle Sovrintendenze archivistiche avvenuta con R.D. 31 maggio 1874, n. 1949. L'archivio della Sovrintendenza agli archivi lombardi, così come l'archivio dell'Archivio di Stato di Milano, sono però andati completamente distrutti in occasione dei bombardamenti sulla città meneghina dell'agosto 1943; vd. M. Lanzini, *L'Archivio di Stato di Milano e i suoi fondi durante la Seconda guerra mondiale nelle carte di Guido Manganelli*, «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», III, 2013, pp. 241-259.

documentazione sulla base dei soggetti produttori, dato che gli atti dei rettori vengono definitivamente uniti a quelli della Comunità e delle altre istituzioni locali. In particolare, i registri sono ricollocati nelle serie *Ducali dei governi di Milano e Venezia*, *Atti emessi da podestà e uffici*, *Corrispondenza* e *Sentenze criminali e liberazioni*, mentre i fascicoli trovano posto nella serie *Giustizia*[40].

Nel 1913 è lo stesso Magnani a chiedere e ottenere dalla Giunta comunale il trasferimento dei registri delle parti della Comunità alla Biblioteca civica, presso cui viene disposta un'apposita sala per l'Archivio[41]. Tuttavia, per il trasferimento dell'intero *corpus* documentario storico bisogna attendere il 1940, quando gli atti sono consegnati al canonico Augusto Cambiè, altro direttore della Biblioteca civica, al momento del trasferimento della sede di quest'ultima da Palazzo Benzoni, dove si trovava dal 1933, al Monte di Pietà[42].

Dopo la Seconda Guerra Mondiale la Soprintendenza archivistica per la Lombardia, istituita nel 1939, dà avvio a una serie di visite ispettive presso gli archivi comunali della sua giurisdizione. Nel corso della prima ispezione condotta a Crema nel dicembre 1953 Biblioteca e Archivio si trovano ben custoditi in alcuni locali presso l'ex convento di Sant'Agostino, qui trasferiti dal Monte di Pietà in un momento imprecisato[43].

Nel 1960 nei locali dell'ex convento è formalmente istituito il Centro culturale Sant'Agostino, destinato a ospitare il Museo civico e la Biblioteca insieme con l'Archivio[44]. Nella relazione della contestuale ispezione

[40] F. Moruzzi, *Descrivere per tramandare. Note sugli archivi storici della città di Crema depositati in Biblioteca*, «Insula Fulcheria», XXXIV, 2004, pp. 174-175.

[41] ASCCrem, *Parte seconda (PS)*, fasc. 1.11.2 "Archivio storico", la Biblioteca comunale di Crema alla Giunta comunale di Crema (1913 gen. 17) e minuta della delibera della Giunta comunale (mag. 30).

[42] Soprintendenza archivistica e bibliografica della Lombardia (SABLom), *Comuni (C)*, *Cremona (provincia) (CR)*, *Crema*, il Comune di Crema alla Sezione di Archivio di Stato di Brescia (1949 ago. 4) e relazione dell'ispezione archivistica (1950 giu. 30). La Biblioteca viene inaugurata in tre sale presso il Palazzo comunale nel 1864, poi trasferita nel 1876 presso il Ginnasio; v. E. Ruggeri, *Il Centro culturale S. Agostino. Storia, origine, attività*, «Insula Fulcheria», XXXIV, 2004, pp. 48-49.

[43] SABLom, *C*, *CR*, *Crema*, relazione dell'ispezione archivistica (1953 dic. 18).

[44] E. Ruggeri, *Il Centro culturale S. Agostino*, cit., pp. 15-18.

condotta da un funzionario della Soprintendenza viene riferito che è in corso un intervento di ordinamento sulle carte, condotto dal dottor Pecorella e che verrà completato da Laura Oliva, direttrice della Biblioteca[45]. Quindici anni dopo, nel 1975, l'Archivio risulta collocato in un armadio metallico al primo piano del Centro culturale[46].

L'anno precedente una circolare di Regione Lombardia ha dato avvio a un'indagine conoscitiva volta a individuare archivi storici meritevoli di riordino e inventariazione. Al fine di ottenere i contributi regionali il Comune istituisce formalmente il 21 dicembre 1976 la sezione separata d'Archivio e assegna al nuovo direttore della Biblioteca, Carlo Piastrella, e al dottor Parrinello l'incarico di riordinare la documentazione: i due si concentrano però in particolare sulla regestazione delle pergamene[47].

Nel 1986 una nuova ispezione della Soprintendenza attesta che l'Archivio è collocato ancora nell'armadio metallico in cui si trovava undici anni prima, ma la relativa relazione riferisce anche che l'ex convento di Sant'Agostino si trova in una situazione di complessivo degrado[48].

Nel 2002 la Biblioteca e l'Archivio si trasferiscono da Sant'Agostino all'attuale sede di Palazzo Benzoni. Alcuni anni dopo, nel 2005, viene pubblicato un censimento sugli archivi comunali della provincia di Cremona, condotto da Marco Giovanni Migliorini e Matteo Morandi. Dai dati riportati risulta che in quel momento l'Archivio comprende documentazione che va dal 1361 al 1994, senza una netta distinzione tra gli atti di Antico Regime e quelli dei successivi periodi. Le serie sono in tutto sei: *Atti membranacei* (unità 254, 1361-1796), *Atti* (bb. 25, 1393-1814), *Atti* (bb. 1590, 1604-1980), *Atti* (bb. 700, 1981-1994), *Serie particolari* (bb. 1268 e regg. 545, 1816-1980) e *Registri* (regg. 1371, 1445-1980). Di fatto in

45 SABLom, *C*, *CR*, *Crema*, relazione dell'ispezione archivistica (1960 apr. 12-14), conservata in copia in ASCCrem, *PS*, fasc. 1.17.1 "Archivio", copia della relazione (1960 apr. 12-14).

46 SABLom, *C*, *CR*, *Crema*, relazione dell'ispezione archivistica (1975 mag. 5 e nov. 21).

47 SABLom, *C*, *CR*, *Crema*, la Biblioteca comunale di Crema all'Assessorato alla cultura del Comune di Crema (1975 nov. 25).

48 SABLom, *C*, *CR*, *Crema*, relazione dell'ispezione archivistica (1986 set. 16) e articolo di giornale (1987 gen. 30). Sul Centro culturale v. E. Ruggeri, *Il Centro culturale S. Agostino*, cit., pp. 13-63.

quel momento è ancora in essere a grandi linee l'ordinamento realizzato dal bibliotecario Magnani nel 1894, al quale sono state unite le serie del carteggio otto e novecentesco del Comune. L'intero complesso è servito all'epoca da un inventario in 19 volumi, redatto da Antonio Pavesi nel 1981[49].

Nel 2005, come ricordano gli stessi autori del censimento, sono però già in corso i lavori di ordinamento dell'intero complesso documentario, affidati alla cooperativa Archimedia di Bergamo per gli atti fino al 1814 e alla cooperativa Mémosis di Lodi per quelli del XIX e del XX secolo. Sulla parte più antica il lavoro di inventariazione, curato da Francesca Berardi e Giampiero Carotti, si conclude alla fine del 2007. L'impossibilità di recuperare l'ordinamento originario delle carte obbliga i due archivisti a ricostituire il fondo *Comune di Crema* secondo le tre sezioni già formate da Magnani a fine Ottocento: *Pergamene* (unità 253, 1361-1796), *Registri* (regg. 149, 1445-1860) e *Documenti cartacei* (bb. 344, 1428-1890). Mentre la sezione *Registri* è organizzata in serie e sottoserie grossomodo tematiche (come *Ducali dei governi di Milano e Venezia* o *Provisioni, decreti e deliberazioni*), in quella dei *Documenti cartacei* la documentazione è distribuita secondo 25 titoli per materia (*Acque*, *Affari misti*, *Affitti*, *Annona* e così via)[50].

4. Un piccolo ma prezioso patrimonio. Gli atti superstiti dei rettori nell'Archivio storico del Comune di Crema

La ricostruzione della storia degli atti dei rettori dalla fine del Settecento al primo decennio del Duemila ci ha permesso di spiegare perché essi si trovino oggi frammisti alle carte della Comunità nel fondo *Comune di Crema* dell'Archivio storico comunale. Per concludere il nostro contributo sugli archivi dei rettori di Crema ci sembra quindi opportuno elen-

[49] *Censimento degli archivi dei comuni della provincia di Cremona*, a cura di M.G. Migliorini e M. Morandi, Cremona, Istituto Cremonese per la Storia della Resistenza e dell'Età Contemporanea, 2005, pp. 101-105.

[50] *Archivio del Comune di Crema*, cit., in particolare pp. 22-24 per i criteri di ordinamento adottati.

care le unità documentarie prodotte dalla sezione superiore e da quella inferiore della Cancelleria e conservate fino al 1797 nel suo Archivio. Si tratta nel complesso di 40 registri conservati nella sezione *Registri* e di 7 fascicoli conservati nella sezione *Documenti cartacei*.

Nella sezione *Registri*, serie *Ducali dei governi di Milano e Venezia*, sottoserie *Ducali dell'ufficio pretorio* si trovano:

- unità 16-22, 30, 34: 9 registri con copie delle ducali ricevute, compilati dalla sezione inferiore (1574-1576, 1578-1579, 1597-1600, 1672-1677, 1703-1718, 1724-1736, 1753-1768, 1788-1796)
- unità 23-29, 31-33: 10 registri con copie delle ducali ricevute, compilati dalla sezione superiore (1725-1730, 1736-1745, 1750-1751, 1757-1764)

Nella sezione *Registri*, serie *Ducali dei governi di Milano e Venezia*, sottoserie *Indici e rubriche dell'ufficio pretorio* si trovano:

- unità 35-37: 3 registri con indici delle ducali ricevute, compilati dalla sezione inferiore (sec. XVIII-1796)

Nella sezione *Registri*, serie *Ducali dei governi di Milano e Venezia*, sottoserie *Ducali riguardanti specifici argomenti* si trovano:

- unità 38: 1 registro con copie delle ducali ricevute, compilato dalla sezione superiore (1450-1454)
- unità 39: 1 registro con copie delle ducali ricevute in materia di benefici ecclesiastici, compilato dalla sezione inferiore (1768-1797)

Nella sezione *Registri*, serie *Atti emessi da podestà e uffici* si trova:

- unità 118: 1 registro con ordini, proclami e bandi emessi dai podestà e capitani in carica, compilato dalla sezione superiore (1567-1582)

Nella sezione *Registri*, serie *Corrispondenza* si trovano:

- unità 122-123: 2 registri della corrispondenza in uscita dei podestà e capitani in carica, compilato dalla sezione superiore (1769-1772)[51]
- unità 124: 1 registro della corrispondenza in uscita dei podestà e capitani in carica in materia di beni ecclesiastici, compilato dalla sezione superiore (1776-1793)

Nella sezione *Registri*, serie *Sentenze criminali e liberazioni*, sottoserie *Sentenze criminali* si trovano:

- unità 126: 1 registro delle sentenze di liberazione dal bando emesse dai podestà e capitani, compilato dalla sezione inferiore (1580-1585)

[51] L'unità 122 è menzionata in C. Passarella, *Un'exclave veneziana*, cit., pp. 93-94.

- unità 127-136: 10 registri delle sentenze penali emesse dai podestà e capitani, compilati dalla sezione inferiore (1586-1602, 1640-1641, 1667-1668, 1672)

Nella sezione *Registri*, serie *Sentenze criminali e liberazioni*, sottoserie *Liberazione di banditi* si trovano:

- unità 137-138: 2 registri delle sentenze di liberazione dal bando emesse dai podestà e capitani, compilati dalla sezione inferiore (1586-1611)

Nella sezione *Documenti cartacei*, serie *Giustizia* si trovano:

- unità 232-238: 7 fascicoli di processi penali sotto il mandato del podestà e capitano Paolo Michiel, compilati dalla sezione superiore (1728-1729)

Nel complesso si tratta di un piccolo ma prezioso patrimonio documentario. La sua esplorazione sistematica può dirci ancora molto sulle caratteristiche istituzionali, economiche e sociali del plurisecolare dominio di Venezia su Crema, il territorio più occidentale del complesso e variegato Stato marciano.

Mauro Bassi

Per la storia del collezionismo a Crema: il caso dei marchesi Zurla tra XVI e XIX secolo

Abstract · The contribution examines some testimonies related to history and the collecting practice of the marquis Zurla of Crema, a family that enjoyed a great wealth during the Sixteenth and Seventeen centuries, witnessing a progressive decline in the following centuries. After its extinction in 1895 the family possessions and its artistic collection progressively dismembered. Lacking of substantial archival records, this history must be told comparing different visual and historical sources such as a series of early-twentieth century photographs luckily found in the possession of some collateral descendants. Taking these as a starting point, it was possible to identify some artworks stating their ancient provenance from the Zurla family, and delineate an hypothetic pedigree for a series of eleven seventeen and eighteenth-century paintings today held at Palazzo Zurla - De Poli at Crema, which is probably what still survives of an originally much greater collection. The examination of the family library whose consistency can be traced back to 1813 has proved to be an excellent source of information about the family's cultural and political connections.
Keywords · Luigi Cerioli, Giacomo Ceruti, Pianengo, Luigi Rovereti, Antonio Valotti, Adalberto Zurla, Aloisio Zurla, Angelo Zurla

L'indagine sulla storia di undici dipinti sei e settecenteschi inediti di Palazzo Zurla De Poli a Crema in occasione della mia tesi di lau-

* Questo saggio presenta i risultati più rilevanti della ricerca condotta in occasione della mia tesi di laurea, oltre che di alcuni approfondimenti che ne sono scaturiti: M. Bassi, *Premières considérations sur les marquis Zurla de Crema, commanditaires et collectionneurs (XVIe-XVIIIe siècles)*, tesi di laurea magistrale, Università di Bologna, relatore S. Costa, a.a. 2022-2023. Rivolgo un ringraziamento a tutti coloro che mi hanno seguito e aiutato durante la redazione della tesi, in particolar modo alla famiglia De Poli; al mio correlatore, Matteo Facchi; a Marco Albertario, direttore dell'Accademia Tadini di Lovere, per i suggerimenti metodologici e al conte Carlo Gritti Morlacchi che mi ha consentito di effettuare preziose ricognizioni. Un ringraziamento va anche a Paolo Plebani per i preziosi consigli in fase di stesura del presente saggio e a Gianni Peretti per aver indirizzato le mie ricerche sulla famiglia Rovereti di Verona.

rea magistrale mi ha portato ad approfondire la storia e gli interessi collezionistici dei marchesi Zurla di Crema tra XVI e XVIII secolo, anche in rapporto alle molte altre famiglie nobili esistenti in città. Ne è emerso un panorama composito e più complesso del previsto, dato *in primis* dall'estesa ramificazione di questa famiglia. I due rami da me analizzati e sui quali verterà questo contributo sono tradizionalmente indicati come 'Zurla II' e 'Zurla V' sulla scorta della *Storia genealogica delle famiglie cremasche* di Giuseppe Racchetti (1850)[1]. L'analisi dei fenomeni artistici non poteva infatti prescindere da una corretta collocazione storica dei personaggi. La modalità migliore per cogliere questi dati è, a mio parere, visualizzarli in un albero genealogico piuttosto che leggerli sotto forma di un elenco di nomi anche se di seguito, per brevità, verranno richiamati soltanto i principali membri del casato.

Oltre alle già citate 'Genealogie' di Racchetti si sono rivelate estremamente utili anche le genealogie contenute nel ms. 189 della Biblioteca Comunale di Crema che riportano i nomi dei notai e le *datationes* di un buon numero di atti notarili, soprattutto testamenti[2]. La lettura di alcuni di questi atti relativi a membri della famiglia Zurla presso il fondo notarile cremasco dell'Archivio Storico Comunale di Lodi, se da un lato ha permesso di fare maggiore chiarezza sul fronte biografico, non ha apportato alcun contributo significativo allo studio della consistenza dei beni artistici in possesso di questa famiglia. Infine, l'archivio famigliare risulta smembrato e soltanto una piccola porzione di esso è attualmente conservata presso l'Archivio di Stato di Cremona. Tuttavia, lo spoglio sistematico di quest'ultimo ha fatto emergere dati e documenti interessanti come uno stralcio di inventario settecentesco di beni mobili di cui si darà conto in seguito.

È un dato ormai assodato che l'origine dell'attuale Palazzo Zurla - De Poli a Crema si debba alla committenza di Giacomo Zurla (degli Zurla II), che col suo testamento del 1516 lega al figlio 1500 lire per la costruzione di

[1] G. Racchetti, *Storia genealogica delle famiglie cremasche*, ms. [1848-50], Crema, Biblioteca Comunale «Clara Gallini», MSS 292 1-2-3.

[2] *Genealogie. Il ms. 189 della Biblioteca Comunale «Clara Gallini» di Crema,* edizione facsimile a cura di N. Premi e F. Rossini, Cremona, Edizioni Fantigrafica, 2022.

un *palatium* nel sito dove già la famiglia possedeva una serie di terreni[3]. Le sale dell'ala meridionale del palazzo saranno decorate con pitture murali dagli anni trenta/quaranta e per tutto l'arco del Cinquecento con probabili strascichi ai primordi del Seicento. Il Cinquecento è emerso come il vero e proprio 'secolo d'oro' per la famiglia, e i dipinti dovranno quindi collegarsi alla committenza dei successori di Giacomo: non tanto, probabilmente, al figlio Leonardo quanto del di lui figlio Giacomo il Giovane (morto nel 1542); oltre che ad Attilio (morto nel 1589) e a Giacomo Achille (morto nel 1625). Secondo le datazioni fin qui proposte, il primo a essere stato realizzato sarebbe il ciclo con *Storie di Naaman il Siro* (circa 1540), seguito da quello con *Storie di Amore e Psiche* del Salone d'onore (terzo quarto del secolo) e quello con *La parabola del figliol prodigo* di Aurelio Buso. Si scalano invece tra l'ultimo decennio del Cinquecento e i primi anni del secolo successivo gli affreschi con *Storie dei patriarchi dell'Antico Testamento* e il perduto ciclo di affreschi che ricopriva le pareti interne della loggia con episodi della Gerusalemme Liberata che riprendevano le incisioni di Agostino Carracci e Giacomo Franco su disegno di Bernardo Castello per l'edizione del 1590 più volte ripubblicata. Essi vedono all'opera in tutti i casi artisti locali apprezzati e di alto livello come Aurelio Buso de' Capradossi, che firma le *Storie del figliol prodigo* e, secondo le fonti antiche (*in primis* Carlo Ridolfi), sarebbe autore anche degli affreschi del salone d'onore per i quali i contributi recenti hanno avanzato anche il nome di Giovan Battista Castello detto il Bergamasco (Crema, 1525/1526-Madrid, 1569), che più che per gli affreschi andrebbe forse chiamato in causa come autore del meraviglioso apparato di stucchi che un tempo dovevano estendersi anche alla volta, gravemente danneggiata a seguito del terremoto del 1802[4]. Ancora le fonti antiche ci tramandano un intervento nel palazzo di

[3] Su Palazzo Zurla De Poli a Crema e i suoi affreschi: G. Cavallini, *Attorno a palazzo Zurla-De Poli*, in *Il Manierismo a Crema. Un ciclo di affreschi di Aurelio Buso restituito alla città*, catalogo della mostra (Crema, 20 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di G. Cavallini, M. Facchi, Milano, Scalpendi, 2019, pp. 41-48 e più di recente S. Agosti, M. Bassi, *Palazzo Zurla De Poli a Crema*, (*Éditions Later*, 17), Crema, Pro Loco Crema, 2024.

[4] Sono diverse le analogie stilistiche, che mi riprometto di approfondire in una prossima occasione, tra gli stucchi cremaschi e opere sicure del Castello all'altezza del ciclo delle *Storie di Ulisse* per Palazzo Lanzi a Gorlago, per il quale si veda: G. Rosso

Carlo Urbino, autore di alcune figure allegoriche nei pennacchi degli archi della loggia[5].

Paradossalmente, eccetto gli affreschi di Palazzo Zurla De Poli poche sono le testimonianze di una committenza artistica di alto livello della famiglia a queste date. È sempre della seconda metà del XVI secolo e di ambito locale il *Ritratto di Emilia Zurla* (Crema, Ospedale Maggiore)[6], morta nel 1590, unica donna della famiglia a essersi distinta e ad aver guadagnato alcune note nell'opera di Racchetti. Di essa, moglie del governatore dell'Isola di Cipro, morta e sepolta a Crema nella chiesa di Sant'Agostino, si conservano sia presso l'Archivio di Stato di Cremona che presso l'Archivio Storico Comunale alcune copie del testamento originale datato a Venezia il 30 maggio 1571, essendo stata Emilia una delle principali benefattrici del Monte di Pietà e dell'Ospedale degli Infermi.

Nel Seicento, accanto agli Zurla II, sembrano acquisire un certo prestigio anche altri rami della famiglia, in particolare quello degli Zurla V. Tale situazione è confermata dal conferimento, nel 1699, del titolo marchionale da parte dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo ai cugini Giacomo Achille II (1643-1700) e Aloisio (Luigi) Zurla V (?-1718).

Agli anni 1624-1631 risale il *Miracolo di sant'Antonio da Padova* di Pietro Damini (fig. 1), eseguito su commissione di Giovanni Battista Zurla II e della moglie, Isabella Vimercati come ex voto per la guarigione del figlio Celso dalla peste[7]. L'opera, attualmente nella parrocchiale di Santa Maria Assunta di Ombriano, proviene dalla cappella di Sant'Antonio da Padova, di patronato Zurla, nella distrutta chiesa di San Francesco a Crema. La

Del Brenna, *Giovanni Battista Castello*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, II, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1976, pp. 379-457.

5 S. Agosti, *Gli affreschi di Palazzo Zurla De Poli a Crema*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, relatore G. Agosti, a.a. 2013-2014, pp. 47-48.

6 Sul dipinto, totalmente privo di bibliografia, si veda la scheda su Lombardia Beni Culturali: https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/30210-00988/ [ultima consultazione: 15 giugno 2025].
Sulle gesta di Emilia durante l'assedio di Famagosta del 1570-1571 si veda B. Bettoni, *Storia di Crema*, [1819], edizione a cura di M. Sangaletti, Crema, Grafin, 2014, p. 162.

7 A. Miscioscia, *La chiesa di Santa Maria Assunta in Ombriano*, Crema, Parrocchia di Santa Maria Assunta in Ombriano, 2019, pp. 69-71.

Fig. 1. Pietro Damini, *Miracolo di sant'Antonio da Padova*, 1625-1631, Ombriano (frazione di Crema), parrocchiale di Santa Maria Assunta (già nella distrutta chiesa di San Francesco a Crema, cappella Zurla), per gentile concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Crema.

cappella, secondo la testimonianza di Antonio Ronna, presentava anche affreschi di Gian Giacomo Barbelli, artista ben rappresentato nella quadreria storica di Palazzo Zurla De Poli[8]. Giovanni Battista, fisico, apparte-

[8] *Memorie patrie (I)*, in A. Ronna, *Zibaldone taccuino cremasco per l'anno 1789*, III, Crema, Antonio Ronna, 1788, pp. 60-120, a pp. 108-110; *Memorie patrie (II)*, in A. Ron-

Fig. 2. Cerchia di Luigi Miradori detto il Genovesino (?), *Ritratto di Aloisio Zurla a 11 anni*, terzo quarto del XVII secolo, ubicazione sconosciuta.

neva a un ramo collaterale degli Zurla II che abitava nell'attuale Palazzo Polenghi, a metà strada tra la chiesa di San Francesco e Palazzo Zurla De Poli, a mostrare come questo ramo della famiglia avesse evidentemente eletto sin dal Quattrocento questa zona del centro cittadino per insediarvisi.

È invece il già citato Aloisio il protagonista del bellissimo *Ritratto di Aloisio Zurla a XI anni* (fig. 2) passato in asta presso Il Ponte nel 2017, databile stilisticamente al terzo quarto del Seicento come indicherebbe anche l'abbigliamento[9]. Esso ricorda da vicino alcuni esemplari di ritratti usciti dalla cerchia di Luigi Miradori detto il Genovesino (1605-1656 circa) come il *Ritratto di fanciullo* in collezione privata statunitense (già a Richmond in collezione Cook)[10]. Il padre di Aloisio, Silvio I (1642-1685) è l'unico della famiglia a ottenere, a queste date, alcune cariche prestigiose: il cavalierato di Malta (1642) e, sempre nell'ambito dell'ordine gerosolimitano, quella di 'Conservatore alla

na, *Zibaldone taccuino cremasco per l'anno 1790*, IV, Crema, Antonio Ronna, 1789, pp. 56-117, a pp. 90-91.

[9] Il Ponte Casa d'Aste, lot. 885, asta 401 del 25/10/2017.

[10] Riprodotto in M. Tanzi, *A Cremona*, in *Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona*, catalogo della mostra (Cremona, 6 ottobre 2017 - 6 gennaio 2018), a cura di F. Frangi, V. Guazzoni, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2017, p. 33, fig. 33.

Nobiltà'[11]. Il figlio di Aloisio, Silvio II (1671-1737) è ricordato dalle fonti locali per aver costituito un notevole patrimonio, che nel testamento (che purtroppo non fornisce dettagli sulla consistenza) vincola con l'istituto del fedecommesso. Quale benefattore dell'Ospedale cittadino è effigiato in un ritratto della Fondazione Benefattori Cremaschi di marcata austerità[12].

Almeno dal 1726 questo ramo della famiglia Zurla risiede nell'attuale Palazzo Barbàra in via Civerchi, edificato nel XV secolo dalla famiglia Vimercati e ristrutturato in stile barocco dai nuovi inquilini. Qui essi dimorano fino al 1814 quando Silvio III muore senza discendenti[13]. Silvio è un personaggio assai interessante. I documenti dell'Archivio di Stato di Cremona ci dicono che nel 1781 è a Torino, intento ad acquisire contatti e a farsi spazio nei circoli aristocratici della capitale sabauda; nel 1784 è a Verona, da dove scrive al padre Luigi accennando a una lettera di ringraziamento al conte Faustino Lechi[14]. Nel 1791 ha un ruolo fondamentale nell'approdo a Crema del maestro di cappella Giuseppe Gazzaniga[15]. Nel 1795 è a Firenze, dove resta fino circa al 1801 quando la morte del padre

[11] Fra il 1677 e il 1678 Silvio compare, insieme al fratello Giulio, quale esecutore testamentario del legato dello zio, Foscaro o Foscari Zurla, provveditore nel 1645, che aveva lasciato «lire novemilla in far erigere marmi all'altare sotto il nome di S.to Marco eretto nella Cattedrale di questa città» (AsCr, Fondo Zurla, busta 4, *Testamenti*, testamento di Foscaro Zurla, 1662). La vicenda è ripercorsa in M. Facchi, *La cappella di San Marco*, in *La Cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse*, a cura di G. Cavallini, M. Facchi, Milano, Scalpendi, 2012, pp. 14-19, a p. 15. A questo personaggio dedica un panegirico anche Giovan Battista Cogrossi (*Fasti istorici di Crema, Descritti in Versi, Ed arricchiti d'Annotazioni, che servono come di Storia alla medesima* [...], Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1738, pp. 113-116).

[12] Il ritratto è stato reso noto in: C. Alpini, M. Perolini, *Gli Istituti di ricovero di Crema tra generosità storia ed arte*, Crema, Lions Club, 1993, pp. 24-25.

[13] Sul palazzo: M. Perolini, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, 2ª edizione, Crema, Leva Artigrafiche, 1995, pp. 75-80.

[14] Il conte bresciano Faustino Lechi (1730-1800) è un collezionista di primo piano al tramonto del XVIII secolo. Su di lui: F. Lechi, *I quadri delle collezioni Lechi a Brescia. Storia e documenti*, Firenze, Olschki, 1968; P. Boifava, *Dinastia e destino nella storia delle collezioni Lechi*, in *Museo Lechi. Primi studi e riscoperte*, Montichiari-Brescia, Comune di Montichiari-Grafo, 2012, pp. 12-22.

[15] A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga (1737?-1818), maestro di cappella della Cattedrale di Crema: biografia, epistolario e catalogo delle opere*, Lucca, LIM, 2021, pp. 122-125.

Fig. 3. Luigi Cerioli, *Ritratto di Silvio III Zurla*, ante 1814, ubicazione sconosciuta; fotografia, Crema, collezione privata.

dovette costringerlo a rientrare a Crema. È raffigurato in un ritratto a figura intera (fig. 3) probabilmente da identificare con il 'ritratto del marchese Silvio Zurla' annoverato da Francesco Sforza Benvenuti tra le opere del frate cappuccino Luigi Cerioli (1763-1816)[16], che rivela alcuni interessanti dettagli: la pianta della 'villa di Vaiano', ossia villa Zurla, oggi Vimercati Sanseverino, a Vaiano Cremasco, realizzata tra 1800 e 1802 dal noto architetto Luigi Cagnola[17], e lo spartito sul pianoforte che titola «Scelta di opere musicali composte dal Sig. Marchese Silvio Zurla amatore delle Belle Arti e dilettante di violino e forte-piano nel suo soggiorno di Firenze MDCCC»; per non menzionare la sceltissima selezione di volumi della biblioteca del marchese che annovera le opere di Tacito, Guicciardini, Metastasio, Alfieri, Muratori, Voltaire e Montesquieu.

Con il matrimonio tra la sorella di quest'ultimo, Teresa, e Alessandro Zurla II (?-1822) i due rami principali e ugualmente titolati della fami-

[16] Il dipinto, di ubicazione sconosciuta, è noto solo attraverso una fotografia conservata presso una collezione privata di Crema. È citato in F.S. Benvenuti, *Dizionario biografico cremasco*, [Crema, Tipografica Editrice C. Cazzamalli, 1888], rist. anast. Bologna, Forni, 1972, pp. 86-87.

[17] Sulla villa: G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Primo itinerario*, Crema, Libreria Editrice Buona Stampa, 1997, pp. 51-60. Essa costituirebbe inoltre il primo lavoro in Italia del Cagnola: R. Middleton, D. Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, II, Milano, Electa, 1980.

glia uniscono i propri destini. Alessandro, che si era sposato in prime nozze non con Giulia Rovereti[18], bensì con la milanese Maria Croce[19], muore di lì a poco nel 1822, lasciando tutto il patrimonio all'unico figlio maschio, Angelo (?-1861). Quest'ultimo, cavaliere dell'Ordine di Cristo, commendatore dell'Ordine Gerosolimitano e ciambellano di Sua Maestà è tra i personaggi più interessanti della famiglia[20]. Nel 1836 convola a nozze con la contessa milanese Marianna Attendolo Bolognini, unione celebrata in versi dall'abate Gian Basilio Ravelli[21]. Da un biglietto da visita rinvenuto in uno dei volumi dell'antica biblioteca Zurla apprendiamo che risiedeva a Milano in contrada dei Bigli, ma il nostro è anche il fondatore di un 'museum' in Palazzo Zurla - De Poli a Crema, come ricorda una delle due epigrafi latine collocate ai lati dello scaloncino d'ingresso al salone del palazzo. Angelo dovette far parte dell'*élite* culturale cremasca dei primi decenni dell'Ottocento, e un paio di lettere del Fondo Zurla ci mostrano che era in contatto sia col conte Luigi Tadini, il cui palazzo cremasco si trovava poco distante sulla stessa via Tadini dove era anche quello degli Zurla II, che con Giovanni Battista Monticelli Strada (1782-1847), che tra Crema e Milano vantava legami politici e culturali di primo piano[22].

Con la morte del figlio ed erede di quest'ultimo, Adalberto (1842-1895), anche questo ramo della famiglia si estingue innescando il fe-

[18] G. Racchetti, *Storia genealogica*, cit., II, c. 322. Giulia Rovereti, sorella del conte Luigi Rovereti di Verona, è invece moglie di Luigi Zurla V (morto nel 1801).

[19] Maria è figlia del nobile Giuseppe Della Croce e di Marianna Carcano. È stato possibile far chiarezza su questo punto grazie a una serie di lettere del carteggio Zurla dell'Archivio di Stato di Cremona (d'ora in poi ASCr) indirizzate ai parenti Della Croce, confermata dall'esame degli alberi genealogici di quest'ultima famiglia conservati all'Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi) (Fondo Piccoli acquisti, Doni, Depositi e Rivendicazioni, Dono della famiglia Della Croce).

[20] ASCr, Fondo Zurla, busta 2, *Lettere al marchese Angelo Zurla da diversi*.

[21] G.B. Ravelli, *Poemetto pubblicato nei cospicui imenei del nobile sig. Marchese Angelo Zurla-Rovereti di Crema colla contessa Marianna Attendolo Bolognini di Milano*, Lodi, Giovanni Orcesi, 1836.

[22] Su Giovanni Battista Monticelli Strada e la sua committenza: M. Perolini, *Vicende*, cit., pp. 184-186; M. Albertario, *Collezionismo e identità locale a Crema tra Sette e Ottocento: alcuni documenti e qualche riflessione (con una nota sulla* Tersicore *di Canova)*, «Insula Fulcheria», LIV, 2024, pp. 94-99.

nomeno di graduale dispersione dell'enorme patrimonio terriero, immobiliare e artistico degli Zurla. Di lì a pochi anni, nel 1903, Emilio Gritti Morlacchi (1862-1937), figlio di una sorella di Adalberto, Teresa, erede designato di Adalberto, venderà il palazzo di via Tadini all'avvocato cremasco Giovanni Viviani, eleggendo la villa di Torre de' Zurli, a Pianengo, a sua residenza stabile e trasformandola da modesta casa di campagna in una moderna villa di gusto eclettico, come tante altre che stavano sorgendo a Crema in quegli anni[23].

All'indomani della scomparsa di Adalberto, il 20 luglio 1895, viene redatto dalla vedova Chiara Parravicini e dall'erede Emilio l'inventario «della sostanza relitta dall'Ill.mo Sig. Marchese Adalberto Zurla de' Rovereti»[24]. In esso vengono descritti tutti i beni mobili presenti nelle varie residenze della famiglia Zurla, che a quelle date consistevano, oltre che nel palazzo di città, anche nella 'possessione' di Torre de' Zurli alle porte di Pianengo e in una villa a Domegliara (Verona) che avevano acquisito dai conti Rovereti nella prima metà dell'Ottocento[25].

Prima di addentrarci nell'analisi del contenuto di questo prezioso documento inventariale, è utile spendere due parole sui conti veronesi Rovereti. Questa famiglia, di origini tedesche (il cognome originario sarebbe Hertzen), acquisisce prestigio a Verona dal Seicento basando la propria ricchezza sulle vaste proprietà terriere in Valpolicella[26]. Nel Settecento Giambettino Cignaroli esegue, stando al suo biografo Ip-

[23] Una su tutte, la villa Rossi Martini a Ombriano, trasformata nello stesso giro di anni in stile neogotico e circondata dalla tenuta di Ombrianello, esempio di azienda agricola all'avanguardia che dava corpo in parte agli ideali filantropici che animavano allora il ceto alto-borghese: G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Secondo itinerario*, Crema, Libreria Editrice Buona Stampa, 1998, pp. 91-106.

[24] ASMi, Ufficio del Registro di Milano, faldone 385/2, 1895, pratica 53, *Inventario della sostanza relitta dall'Ill.mo Sig. Marchese Adalberto Zurla de' Rovereti*.

[25] La storia della villa e della famiglia Rovereti sono ripercorse in B. Curti, *Villa Rovereti Rizzardi. Una villa veneta in Valpolicella vista attraverso la storia delle famiglie che la abitarono*, tesi di laurea triennale, Università degli Studi di Verona, relatore E.M. Dal Pozzolo, a.a. 2015-2016.

[26] Oltre alla già citata tesi di Beatrice Curti e a una breve menzione in A. Cartolari, *Famiglie già ascritte al Nobile Consiglio di Verona*, Verona, Vicentini e Franchini, 1854, p. 100, la famiglia non compare né nell'opera di Carlo Carinelli (XVII secolo) né nelle *Genealogie veronesi* di Eugenio Morando di Custoza (1980).

polito Bevilacqua, sette dipinti di tema biblico per il conte Giuseppe Rovereti, testimoniati dai disegni del celebre album dell'Ambrosiana[27]. Alla luce delle ricerche condotte, è possibile affermare che le due famiglie si unirono in parentela in occasione del matrimonio tra Luigi Zurla V (?-1801) e Giulia Rovereti; resta ancora sconosciuta, tuttavia, l'occasione che rese possibile tale unione, sebbene i rapporti di Crema con Verona non mancassero, e anzi andarono intensificandosi durante tutto il Settecento[28]. Unione ricca di conseguenze tanto sul piano economico che culturale per gli Zurla, dal momento che Angelo (?-1861) riceverà, a seguito della scomparsa del conte Luigi Rovereti del fu Claudio (fratello di Giulia), alcuni possedimenti nel Veronese tra cui la splendida villa di Domegliara, una consistente eredità composta da libri, stampe e quadri[29] e la facoltà di aggiungere il cognome Rovereti al proprio.

Nell'inventario del 1895 il palazzo di Crema ha otto stanze al piano terreno e dieci al primo piano. Salta subito all'occhio la menzione di

[27] R.R. Coleman, *The Ambrosiana Albums of Giambettino Cignaroli (1706-1770). A Critical Catalogue*, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2011.

[28] Per una panoramica sui rapporti tra Crema e Verona si veda M. Facchi, *Presentazione*, in A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., pp. XI-XIII.

[29] Secondo le disposizioni testamentarie (1831) del conte Luigi Rovereti: «Eredi liberi residuarj di tutto quello, a quanto sarà per costituire la mia sostanza, tanto di mobili, ovunque posti, ed esistenti, azioni, ragioni, il tutto incluso, e niente eccettuato, nomino ed istituisco li Nobili Signori Conte Carlo Vimercati Sanseverini mio Pronipote figlio del fu Conte Nicola e della Marchesa Aurelia Zurla mia Nipote, ed il Marchese Angelo Zurla altro mio Pronipote figlio del fu Marchese Alessandro e della Marchesa Teresa Zurla altra mia nipote, ambi di Crema. Amando che gli articoli di Belle arti, e gli argenti non vadino smembrati, e divisi in più mani, ordino, e voglio, che la mia Libraria, Stampe, e Quadri, e tutto ciò che di tali oggetti tanto qui, che ovunque esistesse resti unito, ed in potere di un solo delli suddetti due miei Eredi, ed egualmente che resti unita ed in potere dell'altro Erede tutta la mia argenteria e che secondo l'ora espressa mia volontà segua la divisione tra detti Eredi, e non altrimenti accordando al maggiore di età delli suddetti due Pronipoti la scelta o di tutta l'argenteria, o di tutti li libri, Stampe, e quadri, vietando assolutamente ogni diversa ripartizione» (*Copia di prima edizione rilasciata al Nob. Sig.r March.e Angelo Zurla del testamento [...] del Nob. Sig. Co. Luigi Roveretti del fu Co. Claudio*, ASCr, Fondo Zurla, busta 3, fasc. 2).

«69 quadri parte incisione, parte olio» nel salone d'onore del palazzo a Crema stimati 150 lire e di altri «70 dipinti ad olio con cornice» stimati 200 lire nel salone della villa di Torre. Nel complesso, alle *mobilia* inventariate nel palazzo cremasco corrisponde una rendita più che doppia di quella delle ville di Pianengo e Domegliara. Si tratta di un tipico inventario notarile, meticoloso ma privo di informazioni dettagliate sulla parte storico-artistica della collezione quali nomi di autori, attribuzioni, indicazione dei soggetti delle opere, sebbene talvolta si trovino indicazioni sull'antichità o sul pregio di alcuni pezzi, ai quali corrispondono valori più alti. In particolare, per i dipinti si distingue tra quadri ad olio e stampe e si indica la presenza di vetri e cornici. Una sola, fortunata eccezione è costituita da alcune righe in coda alla stima vera e propria in cui si fa menzione di «due camere indicate colla scritta museum»:

> In due camere indicate colla scritta museum esiste una biblioteca di antiche edizioni contenute in due grandi scaffali e una raccolta di istrumenti antichi, oggetti giapponesi, porcellane, alcuno [sic] delle quali furono recentemente collocate in un armadio nella sala rossa, busti in marmo e statuette rappresentante i dodici Cesari che si ritengono formare una distinta collezione antica.

Queste succinte righe dell'inventario forniscono qualche elemento di lettura in più sul «Museum» menzionato nell'epigrafe del 1836 posta a destra dello scalone d'ingresso al salone d'onore di Palazzo Zurla - De Poli[30]. L'abate Gian Basilio Ravelli, nella sua descrizione del palazzo pubblicata solo l'anno prima, accenna alla sua presenza in questi termini: «Il resto finalmente delle pareti [della loggia] interrotto quinci e quindi da statue, da cancelli, da porte, di cui una apre l'andito al nuovo

[30] L'iscrizione completa in latino recita: «Il nobile marchese Angelo Zurla, alla cui famiglia Leopoldo I imperatore di Germania conferì l'onore del marchesato, confermato da Francesco I d'Austria, e che, con decreto dell'imperatore Ferdinando I felicemente regnante assunse il cognome di Rovereti, per sé, per le belle arti e a perenne memoria del matrimonio con la contessa Marianna Attendolo Bolognini, restaurò, ampliò e abbellì il peristilio, il museo e l'interno della casa nell'anno 1836».

Museo d'antiquaria incominciato (non è guari) dal presente sig. Marchese, ti offre ora un color solo»[31].

Queste righe sono preziose perché ci restituiscono un collezionismo eterogeneo e, a quanto mi è dato conoscere, inedito per la città di Crema: se infatti i busti in marmo e le «statuette» dei dodici Cesari sono un retaggio della tradizione, risalente al Cinquecento[32], volta a dimostrare l'*antiquitas* di una famiglia nobiliare, il collezionismo di oggetti etnici, e giapponesi in particolare, è un aspetto atipico nel panorama collezionistico ottocentesco cremasco e a mio parere da imputare, nel caso specifico degli Zurla, alle relazioni instaurate con l'aristocrazia milanese sin dagli inizi del secolo[33].

Sulla base di queste tre testimonianze comparate, il museo dovrebbe essere una creazione ottocentesca, risalente al marchese Angelo, all'interno di una riqualificazione complessiva del palazzo destinato a diventare 'tempio delle arti' secondo una concezione illuministica perseguita su ben altra scala dal conte Tadini che potrebbe costituire un illustre modello di riferimento, in virtù della vicinanza anche fisica dei due palazzi sopra ricordata, per gli Zurla. Se le stanze dell'appartamento nobile dovevano ospitare la quadreria del marchese, il 'Museum' doveva verosimilmente costituire l'ambiente adatto a ospitare le sculture, assumendo la connotazione di un piccolo 'museo di antiquaria'.

[31] G.B. Ravelli, *Articolo delle Belle Arti in Crema*, supplemento n. iv a «Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri», 33, 4 marzo 1835, pp. 7-8.

[32] Si è soliti infatti rintracciare l'origine della fortuna delle serie dei dodici cesari nelle tele dipinte da Tiziano per il Castello di Mantova su commissione di Federico Gonzaga, ma la tradizione di ripresa delle effigi degli imperatori romani in scultura è ancora più antica e affonda nella ripresa, già nella prima metà del Quattrocento, dei ritratti degli imperatori romani presenti sulle medaglie. Su questa tradizione si veda la recente sintesi in M. Beard, *I dodici cesari. Ritratti del potere dall'antichità a oggi*, Milano, Mondadori, 2022.

[33] Sulla presenza d'arte giapponese a Milano, precoce rispetto al resto d'Italia: S. Zatti, *Il Giappone in Italia: alle origini di un fenomeno controverso*, in *Impressioni d'oriente. Arte e collezionismo tra Europa e Giappone*, catalogo della mostra (Milano, 1° ottobre 2019 - 2 febbraio 2020), Milano, 24 Ore Cultura, 2019, pp. 26-33; S. Turina, *Una giapponese a Milano nel 1874 Alcune riflessioni intorno a un dipinto di Eleuterio Pagliano (1826-1903)*, in *Sguardi sul Giappone da Oriente e Occidente*, a cura di S. dalla Chiesa, C. Pallone, V. Sica, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021, pp. 111-133.

Fig. 4. La stanza a quadri a Torre de' Zurli, Pianengo, primi decenni del XX secolo, collezione privata.

Sembra di poter visualizzare i busti e le statuette dei dodici cesari, oltre che le edizioni della biblioteca antica in alcune bellissime fotografie della villa di Torre de' Zurli nei primi del Novecento, reperite presso l'archivio familiare del conte Carlo Gritti Morlacchi, discendente di Emilio. Esse ci tramandano la consistenza di questa collezione eterogenea ereditata da Emilio alla morte di Adalberto Zurla e, secondo la mia ipotesi, trasferita in blocco (seppur con qualche eccezione) a Torre de' Zurli. Una di queste (fig. 4), raffigurante una tipica 'stanza a quadri', ci mostra verosimilmente una porzione dell'antica quadreria degli Zurla selezionata dallo stesso Emilio per decorare le pareti della sua neo eletta dimora. Nel trasferimento dal palazzo cittadino alla villa, che dovrà aver tenuto conto di esigenze di ordine pratico come le dimensioni dei quadri, le cornici e i soggetti, la disposizione tradizionale a quadreria fondata sui criteri della simmetria e del bilanciamento era stata mantenuta. Si nota, però, come il risultato finale non sia sempre felicissimo: i quadri risultano talvolta sbilanciati, i più piccoli andando ad occupare gli spa-

zi di risulta con un effetto quasi di soffocamento. In basso compaiono cinque dei dodici Cesari descritti dall'inventario del 1895: nell'impossibilità di un confronto diretto con gli originali, probabilmente passati in asta qualche tempo dopo la morte di Emilio e il passaggio della villa di Pianengo alla famiglia milanese Zanoletti e da allora di ubicazione ignota, dobbiamo accontentarci dell'indicazione dell'estensore dell'inventario secondo cui «si ritengono formare una distinta collezione antica». Sul tavolo di destra alcuni bronzetti testimoniano la passione antiquaria del marchese Angelo Zurla ricordata da Ravelli e forse ereditata dal padre Alessandro, contemporaneo del conte Luigi Tadini; tra di essi si può riconoscere una copia in piccolo formato del gruppo di *Amore e Psiche* dei Musei Capitolini.

Tra i dipinti che compaiono nella fotografia, e che l'inventario del 1895 non descrive, solo pochi sono identificabili. Vi si riconoscono prevalentemente soggetti sacri: un *Cristo nell'orto* e un'*Estasi di san Francesco* (sulla metà di parete di sinistra), un *Cristo portacroce* e una piccola *Madonna col Bambino* (sulla metà di destra). Ugualmente ben rappresentati sono i paesaggi di grande e di piccolo formato e i ritratti femminili, probabilmente appartenenti a una serie delle 'belle' secondo un costume diffuso presso l'aristocrazia settecentesca, anche in Lombardia. Sulla metà destra della parete scorgiamo una copia parziale del dipinto *La Morte di Didone*, o *Didone ferita*, di Carlo Francesco Nuvolone (1609-1662) conservata a Dresda (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 381)[34]. La composizione nuvoloniana, di formato orizzontale, è nella copia Zurla adattata a un formato verticale, con la perdita del brano paesaggistico che caratterizza il dipinto tedesco. Il *Cristo portacroce* è una copia da Sebastiano del Piombo (1485 circa-1547), che eseguì diverse versioni e repliche di questo soggetto, solo in parte autografe, apprezzate e ricercate soprattutto dalla seconda metà del Cinquecento. La più antica versione è quella del Prado, realizzata intorno al 1516 e documentata alla metà del Seicento nelle collezioni reali all'Escorial (inv. P000345). Da questa derivano la versione di Dresda e altre quattro copie in collezioni pubbliche e private spagnole. Esse sono tutte caratterizzate

[34] F.M. Ferro, *Nuvolone. Una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2002, p. 190 n. 83 e fig. a p. 357.

per la presenza del cireneo e di un soldato sulla sinistra. Le due versioni più simili al dipinto della quadreria Zurla sono quelle dei depositi della Galleria Borghese (inv. 135) e della Galleria Doria Pamphilj (inv. FC 511): identiche sono infatti la disposizione delle dita della mano sinistra di Gesù e l'ampia manica della tunica[35].

La scena di battaglia in basso a destra è accostabile alle opere dei pittori battaglisti sei-settecenteschi quali Jacques Courtois detto il Borgognone (1621-1676), le cui opere sono ben documentate nelle collezioni nobiliari milanesi e bergamasche, o il suo seguace Francesco Monti detto il Brescianino delle Battaglie (1646-1703), tra le quali non è stato possibile individuarne alcuna che abbia una corrispondenza esatta con la nostra. Potrebbe trattarsi in questo caso di un'originale anziché di una copia, e giova a questo punto ricordare che presso il Borgognone si forma anche il veronese Antonio Calza (Verona 1653-1725), attivo a Torino, Milano e Vienna nei primi del Settecento, autore di composizioni di genere di notevole successo commerciale[36]. Non è improbabile che i Rovereti possedessero qualche saggio di questo artista presso la loro collezione successivamente passata in buona parte, come abbiamo visto, agli Zurla.

Sulla metà sinistra della parete notiamo una copia parziale dell'*Estasi di san Francesco* (*San Francesco confortato da un angelo*) oggi a Los Angeles, County Museum of Art (inv. M.73.6), attribuito a Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573 1626). Tale attribuzione, avanzata per la prima volta da Roberto Longhi quando era a New York, in collezione Mont, è stata rifiutata dagli studi più recenti[37]. Rispetto all'opera originale la composizione del dipinto Zurla risulta ribaltata, indizio di una sua derivazione da un'incisione. Anche qui nel passaggio dall'originale alla copia

[35] Sulla versione della Galleria Borghese: M. Lucco, C. Volpe, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, Rizzoli, 1980; sulla versione Doria Pamphilj: A. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, pp. 342-343.

[36] Su Antonio Calza: L. Magagnato, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona, 30 luglio - 5 novembre 1978), a cura di L. Magagnato, Vicenza, Neri Pozza, 1978, p. 147; G. Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma, De Luca, 1999, pp. 228-257.

[37] J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano, 5 Continents, 2003, p. 93.

Fig. 5. La biblioteca a Torre de' Zurli, Pianengo, primi decenni del XX secolo, collezione privata.

si perde il bellissimo brano di paesaggio lacustre che compare nel dipinto del museo americano. Sulla parte alta delle pareti sono disposti sei esemplari di una serie di 'belle' della quale forse facevano parte i due ritratti di dame ancora oggi a Palazzo Zurla De Poli. Si tratta di due gentildonne databili, stilisticamente e in considerazione del loro abbigliamento, alla fine del Sei o all'inizio del Settecento; la cornice, in entrambi i casi, è visibilmente non originale[38]. Nello studio-biblioteca (fig. 5) si trova infine una

[38] Quella dei *cabinet de dames* è una vera e propria moda che nel Seicento si espande da Roma all'Europa intera, grazie soprattutto a Jacob Ferdinand Voet (1639-1689), autore di una prima 'galleria di dame' in Palazzo Chigi ad Ariccia. Queste si diffondono anche in Lombardia a seguito del soggiorno dell'artista nel capoluogo lombardo tra 1680 e 1681. Marco Albertario mi ha fatto notare la presenza nella collezione storica del conte Tadini, nucleo originario dell'attuale Galleria dell'Accademia Tadini di Lovere, di tre ritratti: due femminili accostati a uno maschile (inv. P 203) e un terzo ritratto femminile (inv. P 400) di dimensioni identiche alle due dame di Palaz-

Fig. 6. Ambito di Giacomo Ceruti, *Ritratto di gentiluomo*, quinto-sesto decennio del XVIII secolo, collezione privata.

piccola *Madonna col Bambino* che, a giudicare dai profili delle aureole così netti, non dovrebbe oltrepassare la metà del XV secolo, all'interno di una cornice intagliata che reca al centro lo stemma Zurla, riconoscibile per la presenza dei tre 'zurlini'.

Cosa rimane oggi di questa cospicua raccolta? È mia opinione che gli undici dipinti antichi attualmente in Palazzo Zurla De Poli costituiscano un fondo di opere d'arte lasciato da Emilio Gritti Morlacchi nell'antico palazzo avito nel momento del suo trasferimento a Torre de' Zurli intorno al 1900[39]. La concentrazione nel vano scala di una serie di opere così eterogenee per tipologia e contenuto non può infatti a mio parere spiegarsi se non ipotizzando un'operazione di 'riunificazione' di quel poco che era stato lasciato e che si trovava un tempo fittamente distribuito nelle numerose sale del palazzo. Operazione, questa, che ha caratterizzato un buon numero di quadrerie nobiliari italiane tra Sette e Novecento. È d'altra parte emerso durante le mie ricerche che altre opere anticamente con ogni probabilità in collezione Zurla, successivamente passate e documentate a Torre de' Zurli, hanno preso altre strade: presso i discendenti Gritti Morlacchi si trova ancora un *Ritrat-*

zo Zurla De Poli, anche se di qualità nettamente superiore. Si potrebbe però così affermare, in attesa che ulteriori analoghi ritrovamenti arrivino a suffragare tale supposizione, che tale moda avesse fatto breccia, tra Sei e Settecento, anche tra gli esponenti dell'aristocrazia cremasca.

[39] Per il catalogo completo di questi undici dipinti sei-settecenteschi: M. Bassi, *Premières considérations*, cit., pp. 135-157.

Fig. 7. Un salotto a Torre de' Zurli, Pianengo, primi decenni del XX secolo, collezione privata.

to di gentiluomo in armatura, databile ai decenni centrali del Settecento (fig. 6). A Torre de' Zurli si trovava, come ci mostra l'ultima delle fotografie dell'Archivio Gritti Morlacchi, in uno dei salotti, come sovrapporta (fig. 7). La tela originale risulta oggi rifoderata per cui, se in passato comparivano sul retro iscrizioni chiarificatrici sull'identità del personaggio, non è stato possibile verificarle. Nell'impostazione generale ricorda le modalità della ritrattistica internazionale, ma la fattura materica e l'alta qualità pittorica soprattutto nel brano del volto dell'effigiato portano a considerare una possibile attribuzione a Giacomo Ceruti (1698-1767) in una data successiva al suo soggiorno in Veneto (1736-1739), spartiacque nella carriera del pittore anche sul versante della ritrattistica[40]. Se nell'impostazione generale esso ricorda il

[40] Sulla produzione ritrattistica di Ceruti a seguito del soggiorno in Veneto: P. Vanoli, *I ritratti della maturità e il confronto con i modelli internazionali*, in *Miseria & Nobil-*

Ritratto del maresciallo von der Schulenburg (1736) in collezione privata[41], il brano della corazza mostra utili confronti con il *Ritratto di gentiluomo con corazza* (Trento, collezione privata) realizzato dall'artista a Piacenza nel 1743 sulla base di un'iscrizione[42] e con il *Ritratto di gentiluomo a cavallo* in collezione Acton[43]. Altrettante somiglianze si riscontrano con il *Ritratto di Vincenzo Cigola* (Brescia, collezione privata)[44], dove il disegno della marsina è praticamente identico e solo un po' più elaborato nel ritratto Zurla.

L'artista era stato coinvolto, in anni in cui si divide fra Milano a Piacenza, nell'esecuzione di una pala d'altare rappresentante *san Valentino che risana un'inferma* per l'oratorio dei Disciplini di Porta Ripalta a Crema, completamente rifatto tra 1743 e 1745 su sollecitazione del vescovo di origini bresciane Ludovico Calini (1696-1782)[45]. L'opera, che oggi si trova nella vicina chiesa di San Giacomo, era stata commissionata dalla Congregazione che aveva promosso la ricostruzione dell'oratorio in forme barocchette per le proprie esigenze devozionali. La realizzazione del nostro ritratto potrebbe essere seguita a stretto giro all'esecuzione della pala.

tà Giacomo Ceruti nell'Europa del Settecento, catalogo della mostra (Brescia, 14 febbraio - 28 maggio 2023), a cura di R. D'Adda, F. Frangi, A. Morandotti, Milano, Skira, 2023, pp. 219-221.

41 Riprodotto in: *Miseria & Nobiltà*, cit., p. 202.

42 M. Gregori, *Giacomo Ceruti*, Bergamo, Credito Bergamasco, 1982, p. 461 n. 181, figg. a pp. 336-337.

43 Ivi, p. 461 n. 179, fig. a p. 333.

44 Ivi, p. 468 n. 212, fig. a p. 375.

45 La notizia della paternità di Ceruti dell'opera è antica, poiché si trova già nei 'giornali' del padre Bernardo Nicola Zucchi (*Diario (1710-1740)*, vol. I, a cura di M. Nava, F. Rossini, Bergamo, Sestante, 2019, p. 100); Vincenzo Caprara ha pubblicato l'opera su segnalazione di Licia Carubelli nel 1986: V. Caprara, *Il secondo periodo milanese e una pala inedita del Ceruti*, «Paragone», XXXVII, 441, 1986, pp. 87-90. Il trasferimento dell'opera nell'attuale sede in San Giacomo risale all'Ottocento: G. Zucchelli, *Architetture dello Spirito. Le chiese della città e del territorio cremasco*, III. *Il Settecento*, Crema, Il Nuovo Torrazzo, 2005, p. 39. Sulla pala di san Valentino l'intervento più recente è: F. Frisoni, *Il percorso 'sacro' di Giacomo Ceruti fra Padova e Piacenza*, in *Ceruti sacro e la pittura a Brescia tra Ricci e Tiepolo*, catalogo della mostra (Brescia, 11 marzo - 21 maggio 2023), a cura di A. Loda, F. Troletti, Roccafranca, Massetti Rodella Editori, 2023, pp. 55-61, con bibliografia precedente.

Un'ulteriore analisi dei documenti contenuti nel Fondo Zurla dell'Archivio di Stato di Cremona mi ha poi dato occasione di analizzare uno stralcio di inventario settecentesco che descrive le sale di un palazzo Zurla, senza però che si possa stabilire con certezza se si tratta di Palazzo Zurla - De Poli o di Palazzo Barbàra[46]. Esso va ad aggiungersi ai pochi inventari noti di casate nobiliari cremasche anteriori al XIX secolo, già resi pubblicati da Licia Carubelli[47], e con i quali il nostro è confrontabile per il procedimento nella descrizione delle varie stanze e per il lessico, fortemente marcato da termini dialettali. Si inizia dalla «guardasala appresso la Sala Grande» dove compaiono oltre a tavoli, sedie di «curame» (di cuoio), sgabelli e probabilmente una rastrelliera per le armi, una «ancona con l'immagine della B.V. col Bambino, Sant'Antonio e san Rocco» e due «quadri di pittura con cornice nera d'albara», cioè in legno di pioppo. Seguono le descrizioni della cucina, di un «loghetto annesso alla cucina», del «luogo dove stanno le tine» e di una prima e seconda «caneva» (le cantine). Si arriva alla descrizione di una serie di camere: una prima camera, collocata «sopra la Porta» cioè probabilmente sopra l'andito d'ingresso al palazzo; una camera contigua alla prima con due quadri di pittura di poco valore e «un quadretto à pittura con sopra sant'Geronimo con vetro sopra»; una seconda camera con «due quadretti paese di mare» e «tre altri quadretti et un quadretto di pitura mascherato»: in quest'ultimo caso si allude, forse, al fatto che il dipinto fosse coperto da una tenda. Si arriva così alla «camera dove è il pozetto verso strada», cioè il poggetto, ossia balconcino che affaccia sulla pubblica via, dove vi sono ancora «due quadretti di pittura raffiguranti i santi Maddalena e Gerolamo», un «quadretto del SS^{mo} Sudario con cornice picciola» e una cassa di larice recante lo stemma di casa Zurla insieme a un altro stem-

[46] ASCr, Fondo Zurla, busta 3. Ai fini dell'analisi di questo documento sono particolarmente grato a Valerio Ferrari che mi ha aiutato a sciogliere il significato dei molti termini dialettali antichi che compaiono nel testo.

[47] L. Carubelli, *La committenza a Crema fra Seicento e Settecento: gli inventari Griffoni*, «Insula Fulcheria», XXXII, 2002, pp. 93-144; L. Carubelli, *Palazzo Benvenuti di Porta Ripalta a Crema e i suoi oggetti d'arte nei documenti d'archivio*, «Bollettino Storico Cremonese», n.s., X, 2003, pp. 139-152; L. Carubelli, *Vita sociale e vicende familiari di un nobile casato cremasco nei secoli XVII e XVIII: i Benvenuti*, «Leo de supra Serio. Studi, documenti, notizie dall'Alto Cremonese», I, 2007, pp. 87-114.

ma non specificato. Infine, nella camera «dove è il pozetto verso Corte» si trovano un «quadro di pitura, sopra l'immagine della madonna di Loreto», «quadro uno di ritratto di Donna», un quadro raffigurante san Giovanni Battista con cornice nera. L'inventario, sebbene sia parziale e non permetta di identificare uno specifico luogo, attraverso i pochi riferimenti agli arredi artistici dà ragione di quanto si potesse trovare in una casa da nobile cremasca nel Settecento: è evidente la prevalenza di soggetti sacri e devozionali, ma vi compaiono anche quadri di paesaggio, un ritratto femminile e un quadro «mascherato» forse in ragione del suo contenuto eccessivamente profano.

Infine, vorrei dare conto della consistenza dell'antica biblioteca degli Zurla che, passata alla famiglia Gritti Morlacchi nel Novecento, si è preservata nella sua quasi totale integrità presso questi ultimi. Secondo l'inventario del 1895, essa era ospitata in una delle due stanze del «Museum» e conteneva «antiche edizioni» e «istrumenti antichi». A fugare ogni dubbio circa l'antica provenienza Zurla di buona parte dei volumi è la presenza, tra essi, di diverse opere di autori cremaschi o edite a Crema[48], come il celebre trattato di Francesco Tensini *La fortificatione guardia difesa et espugnatione delle fortezze esperimentata in diverse guerre [...] del cavaliero Francesco Tensini da Crema* (Venezia, 1630), gli *Avvisi alle giovani* del vescovo Antonio Ronna o ancora opere come l'*Historia di Crema* di Alemanio Fino e i *Fasti istorici di Crema* di Giovanni Battista Cogrossi. Molti volumi, inoltre, recano note di possesso degli Zurla – per la maggior parte del marchese Angelo – o *ex libris* con uno stemma riconducibile ai loro parenti Rovereti[49]. Accanto a questo fondo si trovano un buon numero di libri appartenuti nel corso dei secoli alla famiglia Gritti Morlacchi.

La maggior parte delle opere di provenienza Zurla-Rovereti sono di argomento letterario, storico, geografico e artistico-antiquario, mentre

[48] Per esempio: *Trattenimenti divoti avanti al Santissimo Sagramento tratti dalla sequenza di S. Tommaso d'Aquino [...] dal reverendo signor don Giuseppe Cazzulano Novarino sacerdote della città di Crema opera postuma*, Crema, Ottavio Zavetti, 1781; *Ordini decreti e regolatione delle tariffe della cancellaria pretoria, e maleficio di Crema*, Crema, stamperia camerale, 1663.

[49] E. Morando di Custoza, *Armoriale veronese*, Verona, Galvagni, 1976, tav. CCLVIII.

sono relativamente poche quelle di argomento scientifico. Vi compaiono anche libri di diritto e, naturalmente, non mancano opere di argomento religioso, devozionale e persino filosofico. In mancanza di un vero e proprio archivio di famiglia come in questo caso, l'esame di una biblioteca storica può aggiungere alcuni tasselli per delineare un *network* di relazioni attorno agli Zurla nei secoli che qui interessano, particolarmente tra Sette e Ottocento.

Il ritrovamento di un inventario manoscritto datato «1813, 30 marzo» ci permette di delineare la consistenza della biblioteca Zurla a quella data, e di confrontarla con la situazione attuale, risultato di notevoli accrescimenti avvenuti *in primis* a seguito dell'eredità Rovereti[50]. Vi sono elencati circa 300 titoli, corrispondenti però anche a opere in più volumi, a restituirci una biblioteca nel complesso fornita, curiosa per la presenza di opere di argomento eterogeneo (letteratura, storia, geografia), aggiornata sulle ultime novità dalla Francia e dall'Inghilterra. Nel suo assetto attuale la biblioteca (in gran parte, come vedremo, riconducibile agli Zurla) annovera invece alcune migliaia di volumi: dobbiamo dedurne che l'incremento durante tutto l'Ottocento, grazie al lascito dei parenti Rovereti e agli acquisti dei marchesi Angelo e Adalberto, deve essere stato significativo.

Il volume *Numismata Moduli Maximi vulgo Medaglioni ex Cimeliarchio Ludovici XIV potentissimi Galliarum Monarchae* [...] *in gratiam et usum studiosae antiquitatum iuventutis recusa* (Eleutheropoli, 1704) reca sull'antiporta una nota di possesso con il nome di Gaetano Pinali (1759-1846), studioso, collezionista e bibliofilo, personaggio non di secondo piano all'interno del panorama culturale italiano di età napoleonica e poi austriaca. Nato a Verona nel 1759, egli operò sia nella professione giudiziaria che in veste di cultore delle belle arti a Milano, Venezia e Verona. Di

[50] È curioso che l'inventario risulti stilato l'anno appena precedente la morte dell'ultimo erede degli Zurla V, Silvio III. A essere descritta in queste pagine potrebbe forse essere la biblioteca in possesso di questo ramo della famiglia, sebbene non sussistano elementi incontrovertibili a sostegno di questa ipotesi se non un confronto visivo con la libreria che compare alle spalle del citato *Ritratto di Silvio Zurla* di Luigi Cerioli. Tutti gli autori che compaiono sulle coste dei volumi dipinti trovano infatti riscontro nel manoscritto. Purtroppo moltissimi dei volumi che compaiono in questo elenco sono risultati introvabili nell'assetto attuale della biblioteca.

simpatie napoleoniche e vicino all'ambiente massonico, è estimatore di Luigi Cagnola, che abbiamo visto essere progettista della villa Zurla a Vaiano, con il quale è in contatto probabilmente già dalla fine del Settecento[51]. *Les œuvres diverses du P. Rapin, qui contiennent L'esprit du Christianisme [...]* (Amsterdam, 1695) reca sull'antiporta in alto l'iscrizione «ad usu S. Josephi Gnocchi», che rimanda probabilmente a Giuseppe Gnocchi, sacerdote bresciano zio del più celebre Pietro Gnocchi (1689-1771), dedito agli studi letterari, artistici e musicali (fu maestro di cappella del Duomo di Brescia)[52]. Alla nobile famiglia bresciana degli Averoldi dovrebbe poi appartenere il Gherardo Averoldi autore di una dedica sull'antiporta di un *Vocabolario italiano-latino* (Giuseppe Pasini, 1794).

Il volume *Dell'origine e progresso della Geografia* reca una dedica del 1808 di Antonio Valotti a Angelo Zurla. Potrebbe trattarsi in questo caso del conte Antonio Valotti di Brescia (1792-1865), parente di Tommaso Balucanti, podestà di Brescia nei primi dell'Ottocento venuto in sospetto all'Austria dopo i moti del 1821[53]. Di grande interesse, poi, è la nota di possesso «Mademoiselle Julie Beccarie» su un volumetto intitolato *Direzione per l'apparecchio a ben morire nei primi cinque venerdì, o in altro tempo più comodo dell'anno...*[54] (Milano, 1716). La tentazione di identificarla con Giulia Beccaria, la nota figlia di Cesare Beccaria e madre di Manzoni è forte, e ciò darebbe la misura dei rapporti intrattenuti da Angelo e forse ancor prima dal padre Alessandro nel secondo decennio dell'Ottocento, quando la Beccaria era definitivamente rientrata a Milano da Parigi. Agli anni sessanta-settanta del secolo precedente dovrebbe invece risalire la dedica

[51] E. Granuzzo, *Gaetano Pinali, Luigi Cagnola, Giovanni Antonio Antolini, 1800-1842: spigolature d'archivio*, «Arte Lombarda», n.s., 145, 3, 2005, pp. 106-113. Sulla sua collezione artistica che comprendeva diversi disegni di Andrea Palladio e sulla biblioteca: G. Marchini, *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Verona, Edizioni di Vita Veronese, 1972, pp. 83-107.

[52] Su Pietro Gnocchi: P. Bongiovanni, *Gnocchi, Pietro*, *ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma, Treccani, 2001, pp. 448-450.

[53] F. Lechi, *Valotti*, *ad vocem* in *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, VI, a cura di V. Spreti, Milano, Ed. Enciclopedia Storico-nobiliare italiana, 1932, pp. 798-799.

[54] Il titolo completo è: *Direzione per l'apparecchio a ben morire nei primi cinque venerdì, o in altro tempo più comodo dell'anno, proposta dal dottore D. Gio: Giacomo Leti, e dedicata all'Illusrtriss. & Eccell. Signora, Signora Marchesa D. Claudia Erba, Visconti*.

manoscritta al conte Karl Joseph von Firmian (1718-1782) apposta su un esemplare del volume *In morte del grande Alberto di Haller signore di Goumoens le Jux, & in Eclagnens del consiglio sovrano di Berna [...]* (Padova, 1780) dal medico anatomista Leopoldo Marco Antonio Caldani (1725-1813)[55].

Diverse sono le opere nate nel clima di precoce interesse scientifico per l'archeologia classica che viene formandosi a Verona sin dalla prima metà del Settecento grazie all'opera di Scipione Maffei, che non poco avranno contribuito ad aggiornare i gusti artistici e collezionistici degli Zurla a seguito dei legami familiari instaurati con i conti Rovereti e ai passaggi ereditari tra le due famiglie sopra descritti. Di Maffei compaiono le *Memorie* (1736), le *Galliae antiquitates...* (1734), le *Graecorum siglae lapidariae...* (1746), una *Lettera [...] al Rev. Padre Abate Bacchini sopra i frammenti greci dati in luce nel tomo XVI del Giornale de' Letterati d'Italia* (1716) e la *Merope*.

Molte delle opere analizzate sono di argomento artistico e antiquario. Particolarmente preziose sono le *Images des héros* [...] *de l'Antiquité dessinés sur les medailles...* (Amsterdam, 1731) di Giovanni Angelo e Marcantonio Canini corredate dalle incisioni di Bernard Picart, gli *Imperatorum romanorum numismata ex aere mediae et minimae formae [...] per Carolum Patinum* (Strasburgo, 1671), un trattato sulle antiche monete greche e romane, e la *Roma sotterranea opera postuma di Antonio Bosio romano antiquario ecclesiastico [...]* (Roma, 1632), una pietra miliare negli studi di archeologia cristiana, compendio dei risultati delle decennali ricerche dell'archeologo di origini maltesi sulle catacombe romane, delle quali sono descritti gli ambienti accessibili, le pitture che li decoravano, i sarcofagi, le iscrizioni e gli oggetti che ne costituivano l'arredo[56]. Appartengono invece alla letteratura da viaggio e del *Grand tour* opere come la *Roma antica e moderna*[57] o le varie guide sette-ottocentesche di Venezia, Padova, Bologna e Firenze.

[55] Caldani rivolge infatti il suo «umilissimo ossequio» a Firmian che è definito ministro plenipotenziario della Lombardia austriaca, carica che quest'ultimo ricoprì dal 1759 sino alla morte.

[56] Sull'importanza dell'opera si veda: C. Cecalupo, *Antonio Bosio, la* Roma sotterranea *e i primi collezionisti di antichità cristiane*, (*Studi di antichità cristiana*, LXIX), Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2020.

[57] Il titolo completo è: *Roma Antica, e Moderna o sia Nuova Descrizione Di tutti gl'Edifici Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma [...]*, Roma, Puccinelli, 1750.

Altre opere rimandano poi al particolare clima di riscoperta, accanto alla civiltà classica, dell'arte etrusca e persino longobarda. In questa direzione citiamo i *Monumenti etruschi* [...] *del Cavaliere Francesco Inghirami* (1821-1826, in 7 tomi e 10 volumi), le *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al giornal de' letterati d'Italia [...]* (Verona, 1739) il cui quarto tomo è dedicato agli etruschi e ai primitivi popoli italici di cui si riportano molte iscrizioni; e ancora l'*Opera omnia: De re nummaria antiqua opera [...]* di Hubert Goltzius (Anversa, 1708) e *Li contorni delle pitture antiche d'Ercolano con le spiegazioni incise d'appresso l'originale da Giorgio Cristoforo Kilian membro dell'Accademia Cesarea Francesca d'Augusta* (Augusta, 1778-1795).

Sono presenti tutti i testi canonici della storia dell'arte come le *Vite* del Vasari e quelle di Baglione, la *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* di Winckelmann e la *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi. Ma il marchese Angelo mostra di essere attento, come dimostrano del resto le preziose fotografie di Torre de' Zurli, anche alle nuove tendenze artistiche che trovavano espressione nel Neoclassicismo impersonato dall'astro di Canova. Nella biblioteca compare non a caso un'opera come *Le sculture e le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest'anno 1795* (Venezia, 1796), opera scritta dal giovanissimo Faustino Tadini, figlio del conte Luigi, con la nota di possesso del marchese Angelo.

In conclusione di questo saggio che brevemente ha voluto ripercorrere le principali vicende storico-artistiche che hanno visto protagonista questo importante casato cremasco, emergono alcune piste di ricerca per gli studi futuri che vorranno approfondire l'argomento: la prima e più importante coinvolge sicuramente il caso del 'Raffaello' Zurla, oggi all'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 81LC00207), sul quale molto è già stato scritto[58], e sul quale forse soltanto una ricerca mirata sulla personalità del più importante e cosmopolita personaggio di questa famiglia, il cardinale Placido Zurla, potrà far emergere qualche elemento utile a chiarire come e quando esso sia giunto a Crema. La 'pista romana'

[58] La sintesi più recente è in P. Plebani, *Nota sulla storia collezionistica del* San Sebastiano, in *Raffaello e l'eco del mito*, catalogo della mostra (Bergamo, 27 gennaio - 6 maggio 2018), a cura di M.C. Rodeschini, E. Daffra, G. Di Pierantonio, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 61-67.

delle ricerche sugli Zurla annovera già la riconsiderazione di un altro importante personaggio: il nobile Quirino Zurla (1540-1608), stabilitosi a Roma e per 36 anni al servizio del cardinale Marco Sittico Altemps, la cui lastra tombale si trova nella basilica di Santa Maria del Popolo a Roma, importante *trait-d'union* tra la comunità cremasca e la capitale della cristianità[59].

[59] Su Quirino Zurla non mi pare vi siano altre notizie eccetto la breve nota biografica di G. Racchetti, *Storia genealogica*, cit., II, c. 330. Per l'epigrafe in Santa Maria del Popolo cfr. V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri raccolte e pubblicate da Vincenzo Forcella*, I, Roma, Ludovico Cecchini, 1869, p. 376 n. 1448.

Massimo Novelli

Per un profilo biografico di Maria Gambarana Frecavalli (1789-1827)

Abstract · Maria Gambarana, Countess of Pavia and wife of Crema nobleman Wenceslao Frecavalli, was the only woman investigated by the Austrians in the 1821 trial of Federico Confalonieri and the Lombard patriots involved in the anti-Austrian constitutional movement. As the twenty-sixth defendant, she endured arrest and long interrogations without ever betraying her companions, showing remarkable courage and resolve. Considered a forerunner of Princess Cristina Trivulzio di Belgiojoso, she was later forgotten by history despite her crucial role. Born into a cultured and refined environment, she took part in dangerous missions between Lombardy-Venetia and Piedmont during and after the liberal uprisings of March 1821. Even after the movement's repression, she continued her clandestine activity, devoting her final months, between 1826 and early 1827, to organizing Confalonieri's escape from the Spielberg prison in Moravia, a daring plan that failed only because of her untimely death at thirty-eight in January 1827.
Keywords · Carboneria, Federico Confalonieri, Venceslao Frecavalli, Maria Gambarana, Risorgimento.

Nel 1921, in occasione del centenario dei moti liberali di Napoli e del Regno Sardo, lo storico Angelo Ottolini rievocò nel numero di marzo de «Il Secolo XX», rivista milanese mensile «riccamente illustrata», le figure di alcune donne che avevano preso parte alle vicende del primo Risorgimento. Dai buchi neri della storia riemerse anche la contessa Maria Gambarana Frecavalli, che «ebbe l'ardire di passare disinvolta il confine per portare, fra le treccie de' capelli, una lettera d'invito con la firma di parecchi carbonari che esortavano il Piemonte a varcare il

[*] La casa editrice Mursia pubblicherà prossimamente il libro *La contessa romantica. Maria Gambarana Frecavalli una cospiratrice nella Milano di Stendhal* di Massimo Novelli, rispetto al quale questo saggio approfondisce i rapporti con Crema.

Ticino»[1]. Informata «di quanto si tramava», proseguiva Ottolini, la contessa, «con la scusa che possedeva beni in terra piemontese faceva la spola per recar lettere e ambasciate ai cospiratori. Più volte fermata seppe sempre con disinvoltura schermirsi e sfuggire alla polizia. Quando si vide pedinata e in pericolo di cader in trappola si travestì da uomo e su un calessino da lei stessa guidato fuggì da Milano e si mise in salvo».

Si consumava allora il mese di marzo del 1821. Il sollevamento nel Piemonte profumava di primavera e di gioventù, anche se non avrebbe passato la Pasqua e sarebbe stato stroncato ai primi d'aprile. La gentildonna che aveva varcato il Ticino aveva poco più di trent'anni, non sapeva come sarebbe andata a finire la rivoluzione e neppure se i liberali del Piemonte sarebbero entrati in Lombardia, ma non esitava a portare a termine le sue missioni. Amica di Federico Confalonieri, esponente di spicco del movimento patriottico milanese, e di sua moglie Teresa Casati, di rilevante casato lombardo, rischiava la cattura per fare arrivare lettere e messaggi ai cospiratori e agli insorti.

Era una delle «figlie d'Italia», con «la spada sguainata per la vendetta e per la liberazione» della patria, come avrebbe scritto il conte Carlo Bianco di Saint-Jorioz, uno dei capi del moto liberale piemontese, che in seguito sarebbe stato tra i fondatori, assieme a Giuseppe Mazzini, della Giovine Italia. La ricordò nel suo libro *Della guerra nazionale d'insurrezione per bande applicata all'Italia, ovvero Trattato dedicato ai buoni Italiani da un amico del paese*, composto nell'esilio di Malta e pubblicato a Marsiglia nel 1830. Rievocava dall'isola del Mediterraneo, con forte rimpianto per quanto si era perduto, quella indomita contessa Maria Frecavalli, che, il 28 gennaio del 1827, intanto, si era spenta a Tromello, in Lomellina. Il conte la celebrò così:

> Di quanti elogj non è meritevole la contessa Fra[e]cavalli di Milano, che sola di notte da quella capitale si partiva, passando in mezzo al detestato campo alemanno, per recarsi ora in Alessandria, ora in Novara ad esattamente i capi piemontesi, sulle forze, sullo stato

[1] A. Ottolini, *Le Giardiniere*, «Il Secolo XX. Rivista popolare illustrata», XX, 3, marzo 1921, pp. 225-228, a p. 227.

> del nemico ragguagliare e scongiurarli di spingere almeno, almeno una riconoscenza, un distaccamento, fare insomma alcuna piccola dimostrazione in favore dell'Italia sopra Milano che con caldissima brama, nel suo recinto li attendea?[2]

Bianco di Saint Jorioz e il suo trattato caddero nell'oblio. E si sbiadì fino a scomparire quasi del tutto la memoria della contessa Gambarana Frecavalli, ricordata con molte imprecisioni da pochi storici e scrittori. Di lei raccontano molto di più, forse per la classica ironia del destino, le carte della polizia e della magistratura austriaca. Nei verbali degli interrogatori orchestrati dal consigliere d'appello Antonio Salvotti, trentino di nascita e odiato inquisitore dei liberali, si possono cogliere la sua natura romantica e passionale, il coraggio della donna d'azione, il patriottismo e la capacità di donare tutta sé stessa alla causa della libertà. Salvotti riteneva che fosse stata, nel marzo del 1821, non soltanto la messaggera tra i lombardi e i piemontesi, ma il tramite fra i rivoluzionari di Torino e quelli della giunta costituzionale di Alessandria. Ancora nel 1826, del resto, pur stanca e malata, si dedicherà a un piano per far evadere Federico Confalonieri dal carcere moravo dello Spielberg. Nelle carte di polizia si trova la sua scheda anagrafica. Era stata lei, il 16 novembre del 1822, a Milano, a doverla declinare ai magistrati e commissari imperial-regi Salvotti, Francesco Pizzini e Luigi de Roner, dichiarando di essere

> Maria, figlia del fu Francesco Conte Gambarana di Pavia, vedova di Venceslao Cavaliere Frecavalli di Crema, d'anni 33, madre di due ragazze; sono possidente; io ho il mio domicilio ora a Milano, ora a Crema, ed ora in Lomellina Stato Sardo, avendo in tutti e tre questi luoghi dei beni; sono di religione cattolica.[3]

[2] C. Bianco di Saint Jorioz, *Della guerra nazionale d'insurrezione per bande, applicata all'Italia, ovvero Trattato dedicato ai buoni Italiani da un amico del Paese*, Italia, [s.e.], 1830, copia in formato immagine presente sul sito della Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, p. 173.

[3] *I Costituti di Federico Confalonieri*, III, a cura di F. Salata (*Fonti per la Storia d'Italia pubblicate dall'Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea*, 9), Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1941, p. 205.

Era nata a Pavia nel 1789 da Giuseppa dei marchesi Corti e dal conte Francesco Gambarana, figlio di Lodovico, investito del titolo comitale nel 1764 e indicato come appartenente al ramo dei Gambarana-Beccaria, feudatari di Mo*ntesegale* e di Donelasco. I Gambarana erano di lignaggio illustre, discendente dai conti palatini di Lomello. Francesco si era accasato una prima volta nel 1763 con Beatrice Durini, che Pietro Verri definì «bella come un angelo»[4], sorella del cardinale Angelo Maria Durini. Dal matrimonio erano nati Angelo e Costanza. Dopo la morte nel 1774 di Beatrice, si era risposato con la Corti, una delle sei dame d'onore che accolsero Napoleone Bonaparte e Giuseppina Beauharnais a Pavia nel maggio 1805.

Maria aveva avuto due figlie, Bradamante ed Erminia, da Venceslao Frecavalli, nobiluomo di una delle più antiche famiglie cremasche, conosciuta fin dal XIII secolo. Il matrimonio venne celebrato quando lei era poco più che una bambina, lo testimonia una lettera del 1804 che accredita la sua presenza in quella data, a Crema, come «nobildonna Frecavalli».

Beppe Ermentini e Mario Perolini riferiscono che, secondo lo stato d'anime del 1797, «la famiglia Frecavalli è così composta: Maurizio e la moglie Taddea Vimercati Sanseverino, il figlio Prospero e Venceslao fratello di Maurizio»[5]. Prospero, il più noto dei due, viaggiò molto e si dedicò alle scienze e alla letteratura. Di Venceslao si sa invece che, quando «il 28 marzo di quell'anno [1797] Crema cadde in mano ai francesi» e «si creò un vuoto di potere», fu

> uno dei tanti, nobili e possidenti, che salirono di corsa le scale del palazzo municipale per prendere posto sulla diligenza che partì in quell'istesso giorno con la proclamazione dell'effimera Repubblica di Crema. Venne eletto supplente municipalista alla difesa e nell'agosto è presidente di turno della Municipalità (manifesti 28 marzo e 3 agosto). Ciò non gl'impedì, come molt'altri, quando gli austria-

[4] In *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri*, XII, a cura di E. Greppi, A. Giulini, Milano, L.F. Cogliati, 1942, p. 193.

[5] B. Ermentini, M. Perolini, *Via Frecavalli a Crema. Testimonianze storico-architettoniche*, «Insula Fulcheria», V-VI, 1966/1967, pp. 1-79, a p. 11.

> ci occuparono Crema (25 aprile 1799) di sostituire il berretto frigio con l'aquila bicipite.

E «non meno voraci [dei francesi] furono poi le cavallette austro-russe», come Venceslao, come testimonia

> la circolare 27 novembre 1799 – sottoscritta dal conte Manfredo Benvenuti prefetto e Regio Delegato, e dai Delegati conte Faustino Griffoni Sant'Angelo, marchese Giulio Zurla, conte Alessandro Premoli e nob. Wenceslao Frecavalli – per prendere in sovvenzione dalle Opere Pie la decima parte dei loro capitali. Il danaro, naturalmente, non rientrò più.[6]

Gli storici non raccontano altro di Venceslao Frecavalli, nato nel 1761 e deceduto il 6 ottobre del 1817 (anche se qualche fonte indica il 1819). Ebbe invece notorietà il nipote Prospero, che fu in relazione amichevole con Federico e Teresa Confalonieri (lo rivela l'epistolario del conte milanese). Francesco Sforza Benvenuti compendia così la figura di Prospero:

> Colto gentiluomo. Nato da genitori di una *quartata* nobiltà, poté procacciarsi la croce dei cavalieri gerosolimitani. Spese la sua vita viaggiando, e morì a Firenze il 28 dicembre dell'anno 1846: fu sepolto nel chiostro annesso alla Chiesa di S. Croce. Con lui, spegnendosi, immortalossi in Crema la sua famiglia mercé le provvide beneficenze ordinate nel suo testamento.[7]

Fu questo «Colto gentiluomo», nonché cavaliere gerosolimitano, a partecipare in veste di rappresentante per la città di Cremona al Congresso di Vienna (1814-15), che sancì la Restaurazione legittimista dell'Europa? Oppure si trattò del «cavaliere» Venceslao? L'unica certezza è che vi prese parte un «*Frecavalli*, Chevalier, aus Crema», secondo quanto è riportato nel volume *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*

6 B. Ermentini, M. Perolini, *Via Frecavalli*, cit., p. 11.

7 F.S. Benvenuti, *Dizionario biografico cremasco*, Crema, Tipografia Editrice C. Cazzamalli, 1888, p. 142.

del 1814, mentre un Frecavalli da Cremona è citato negli *Acten des Wiener congresses: in den jahren 1814 und 1815*. Di un Frecavalli inviato da Cremona al Congresso parlò pure una *Cronaca italiana dal 1814 al 1850 compilata da una società di scrittori*, edita a Firenze nel 1852.

Maria aveva delle idee ben diverse da quelle attribuite a Venceslao e a Prospero, ma è assente nelle storie della Crema risorgimentale. Soltanto Fiorino Soldi ne accenna in un saggio sui patrioti cremonesi e cremaschi, annoverandola tra gli aristocratici che furono sospettati di avere cospirato nel 1821.

Soldi scrive che «la nobiltà cremonese fu antesignana d'ogni congiura», e rammenta le «impareggiabili, audacissime contesse Maria Fraschina, Fulvia Trecchia, Maria Frecavalli» (indicata come Frecavalli di Crema), assieme ai conti Folchino Schizzi e Giacomo Sanvitale, al principe Giovanni Soresina Vidoni, ai marchesi Sergio Valari Maggi e Massimiliano Stampa, e a «Sigismondo Ala Ponzone, Fassati, barone Sigismondo Trecchi», ai «nobili Cazzaniga, Benzoni, Visconti, Smancini, Cerioli, Rigotti, De Lugo», tutti quanti «gravitanti attorno alla cellula cospirativa milanese»[8]. La contessa ebbe sicuramente dei rapporti con qualcuno di quei nobili, come il barone Trecchi, amico di Confalonieri, e di quelle «audacissime contesse». A Crema, del resto, visse per periodi non brevi. E avrebbe affermato di esserci stata anche nell'aprile 1821, nei giorni in cui la rivoluzione piemontese stava per essere schiacciata.

Negli studi su Crema, le rare volte in cui viene menzionata, la si cita per le questioni ereditarie legate al Palazzo Benzoni-Frecavalli. Lo si evince da uno scritto dell'ingegner Antonio Allocchio, *Descrizione e stima del palazzo in Crema alias Benzoni*, ovvero un «compendio dell'eredità lasciata dalla contessa Maria Gambarana vedova del nob. don Vincenzo [Venceslao] Frecavalli, 4 dicembre 1831»[9].

Esiste tuttavia una lettera importante, datata 24 marzo 1804, che dimostra come il soggiorno a Crema di Maria, anzi di Marietta, come veniva chiamata, non fosse stato irrilevante. L'amministrazione municipale,

[8] F. Soldi, *Risorgimento cremonese 1796-1870*, Cremona, Industria Grafica Editoriale Piazzorni, 1963, p. 310.

[9] M. Perolini, *Vicende degli edifici storici e monumentali di Crema. Parte II*, «Insula Fulcheria», VIII, 1969, pp. 57-140, a p. 81.

infatti, «nella persona del suo presidente Giovan Battista Guerini, chiese l'intervento di una nobildonna cremasca, per l'appunto Marietta Frecavalli, perché intercedesse con buone grazie femminili a favore della sua città», per la risistemazione di una delle due porte urbane, la Porta Serio:

> Alla Comune, di cui piacendovi farvi Cittadina pregio accrescete e splendore colle grazie vostre e virtù, – le scriveva infatti il Guerini – sembra tuttora mancare uno di quei primi ornamenti, quali sono meritatamente tenute le civiche porte. Secondando noi il pubblico voto – proseguiva toccando le corde della sensibilità femminile della sua interlocutrice per avanzare con garbo la sua richiesta – sentimmo già da gran tempo di dover promuovere gli ornati della patria, sostituendo economicamente ai vetusti oggetti della guerra, sì detestabili alle spose fedeli, alle tenere madri, quelli più lieti della tranquilla pace [...] Aggradite, signora, che questa Municipalità fiducialmente affidi alla vostra assistenza lo stabilimento di un'opera sì bella e da' vostri concittadini impazientemente aspettata.[10]

Maria, o Marietta, sarebbe finita comunque ai margini della storia, non solo di quella cremasca. Eppure questa gentildonna, che aveva attraversato indomita il «detestato campo alemanno», era stata una delle protagoniste del moto del 1821 e al centro del movimento romantico e liberale nella Milano dei primi anni dell'Ottocento, quella Milano in cui aveva vissuto Henry Beyle, in arte Stendhal. Era la città che lo scrittore francese descrive come una «repubblica vessata dalla presenza di tre reggimenti tedeschi e obbligata a pagare tre milioni di lire all'imperatore d'Austria»[11].

Stendhal aveva sicuramente conosciuto Maria Gambarana, ma sembra non accennarne nei suoi scritti, a meno che non si tratti di quella «signora G...» definita in *Roma Napoli Firenze* «una delle donne più argu-

[10] M. Morandi, *Porta Serio e Porta Ombriano nella realizzazione di Faustino Rodi*, «Insula Fulcheria», XXI, 1991, pp. 69-83, a pp. 72-73. Sulla porta Serio si veda inoltre M. Ermentini, *La vicenda antica e recente delle porte di Crema*, in *Crema e le sue difese*, atti della giornata di studi (Crema, 24 aprile 1999), a cura di C. Piastrella, L. Roncai, Crema, Leva Artigrafiche, 2000, pp. 97-115.

[11] Stendhal, *Roma Napoli Firenze*, Roma, Fratelli Melita, 1982, p. 19.

te di Milano». Ma i maggiori biografi e studiosi dello scrittore di Grenoble lo escludono. Secondo Pier Paolo Trompeo, la «signora G.» sarebbe stata Angela Pietragrua, uno degli amori milanesi di Stendhal. E, nel saggio *Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal*, afferma che con quella lettera «intendeva Madame Grua, ché infatti Beyle abbreviò talvolta a quel modo il casato della bella borghese»[12]. Anche Prospere Mérimée nel suo *Henry Beyle* (1874) la chiama così: «Son autre amour-passion fut pour une belle milanaise nommée madame Grua»[13]. Per altri commentatori dell'opera di Stendhal, tuttavia, la «signora G.» resterà senza volto.

In uno dei suoi libri di aneddotica e di curiosità storiche, Raffaello Barbiera scrisse che Maria «non contava fra le bellezze, bensì fra le donne più intelligenti, più esaltate per l'Italia, ed era simpaticissima»[14]. Altri, però, la ricordano come una donna decisamente bella, occhi e capelli neri, il corpo magro e sinuoso. In ogni caso, la musa ambrosiana di Stendhal era Matilde (o Metilde, secondo altre versioni) Viscontini Dembowski, la giovane signora che non corrisponderà alla passione dello scrittore. Rammentata da Beyle-Stendhal col nome accentato alla francese, cioè Mètilde, la giovane signora era anche una delle amiche più care della Frecavalli e faceva parte del gruppo di donne, come l'«amabile Bianca Milesi» (scrive Stendhal), che parteciparono in prima persona alla lotta contro l'Austria. L'autore della *Certosa di Parma*, che pure venne sospettato dalla polizia milanese di essere «sommamente pericoloso», immortala Matilde in molte sue pagine, in particolare in *De l'amour*, ma della cospirazione milanese non si occupa, forse ne sa poco o non se ne cura. E annota in *Roma Napoli Firenze* di non amare quello che crede sia «il patrottismo d'anticamera», pur ammettendo che il conte «Confalonieri è un uomo di coraggio e che ama la sua patria».

Stendhal tace su Maria Frecavalli. Ma Cristina Trivulzio di Belgioioso parla di lei con ammirazione, e il poeta Giovanni Berchet la rievoca

[12] P.P. Trompeo, *Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal*, Roma, Casa Editrice Leonardo Da Vinci, 1924, p. 34.

[13] P. Mérimée, *Henri Beyle. Notice biographique*, San Remo (Typ. J. Borgarelli), 1874, p. 14.

[14] R. Barbiera, *Figure e figurine del secolo che muore*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1899, p. 183.

in una lettera alla marchesa Costanza Arconati come «donna di cuore ardente e di animo deliberato»[15]. Con qualche eccezione, la presenza della aristocratica pavese nella storia d'Italia è però affidata a frammenti sparsi in qualche vecchio volume.

Sono i giudici di Milano, quindi, più che gli storici o gli scrittori romantici, ad averne composto un ritratto vivo, sebbene il giudizio degli inquirenti come Antonio Salvotti non potesse essere certamente benevolo. Per il giudice trentino, l'uomo che ha fatto condannare a morte o al carcere duro Felice Foresti, Antonio Solera, Antonio Villa, Antonio Fortunato Oroboni, Silvio Pellico e Pietro Maroncelli, Federico Confalonieri, Alexandre Philippe Andryane e tanti altri, la contessa Frecavalli è una «femmina intrigante ed esaltata»[16].

In anticipo sui fatti del 1821, Maria è già schedata dal 1819 tra le cosiddette «giardiniere», il corrispettivo femminile della Carboneria: donne che, forse più nella leggenda che nella realtà, si riunivano non nelle «vendite» carbonare, bensì nei giardini. A farne per primo il nome è il cardinale Ercole Consalvi, segretario di Stato di Papa Pio VII. La menziona in una lettera tra le adepte di una «nuova Società Segreta nella quale hanno parte anche le donne», che «si annunzia sotto il nome di Società Romantica». Sostiene che

> il centro e la sede principale di questa Società è in Milano; che alla medesima sono ascritti molti Signori e molte Signore di quella Capitale, e nominatamente il celebre Avv.to Pellegrino Rossi, il Confalonieri e sua moglie; le sig. Frecavalli e Milesi.[17]

La repressione che si abbatte sui costituzionali, dopo il naufragio dei moti napoletani e piemontesi, colpisce pure la nobildonna pavese, che è

[15] G. Berchet, *Lettere alla marchesa Costanza Arconati*, I, a cura di R. van Nuffel, (*Biblioteca scientifica. Istituto per la storia del Risorgimento italiano. Serie 2, Fonti*, 38), Roma, Vittoriano, 1956, p. 150.

[16] A. Luzio, *Nuovi documenti sul processo Confalonieri*, Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri, 1908, p. 199.

[17] D. Chiattone, *Nuovi documenti su Federico Confalonieri per le sue relazioni intime e patriottiche prima del processo*, «Archivio Storico Lombardo», serie IV, V, anno XXXIII, 1906, IX, pp. 47-114, a p. 84.

tra i pochi inquisiti, tra uomini e donne, a non cedere ai commissari austriaci e a non confessare niente. Quando viene arrestata, e interrogata a Milano, nega tutto, evitando qualsiasi ammissione che possa coinvolgere i suoi compagni, a differenza di quanto fanno altri arrestati. Devono perciò rilasciarla, ma la mettono sotto sorveglianza speciale. Annotano i giudici e i commissari austriaci:

> [...] le premesse imputazioni prese tutte insieme ed avvalorate dalla considerazione che la Frecavalli era amica di Confalonieri, e che non era quello il tempo proprio per una signora a far viaggi, acquistano una forza imponente, essi però non sembrano tali da poter formare un indizio legale di reità. Laonde avuto anche riflesso che nel sistema negativo della Frecavalli adottato nei tre suoi esami politici sarebbe difficile d'indurla a dire il vero se non le si potesse contestare un dato diretto di colpa.[18]

Il suo coinvolgimento nella cospirazione era dunque una certezza per la polizia e per i magistrati del Lombardo-Veneto. In un rapporto del presidente del Senato supremo di giustizia Leopold von Plenciz, inviato nell'agosto 1823 all'imperatore Francesco I, si afferma che

> alcune donne presero parte attiva alla congiura del 1821. Le donne che in questo riguardo paiono sospette sono Camilla Fè, Matilde [*sic*] Dembowsky, Bianca Millesi [*sic*], la contessa Maria Frecavalli e la contessa Confalonieri.[19]

Che Maria fosse più che sospetta, e soprattutto ardita, erano stati i fatti ad attestarlo: come quando aveva nascosto le carte compromettenti nella sua chioma folta per sfuggire agli austriaci. Raffaello Barbiera racconta in *Figure e Figurine del secolo XIX* che

[18] A. Sandonà, *Contributo alla storia de' processi del Ventuno e dello Spielberg*, «Il Risorgimento Italiano. Organo della Società nazionale per la storia del Risorgimento italiano», IV, 1911, pp. 1-496, a p. 408.
[19] D. Chiattone, *Nuovi documenti*, cit., p. 85.

> una volta, mentr'ella stava per passare il Ticino, le guardie entrarono in sospetto, la fermarono, la fecero spogliare... Ma nessuno sciolse le sue treccie; e il segreto che ella portava passò il fiume con lei. Venne un giorno, per altro, che la sicurezza della coraggiosa gentildonna correva maggior pericolo. Ella allora si traveste da uomo, monta su un calessino, e, guidando ella stessa, s'allontana da Milano e si mette in salvo.[20]

Neppure il fallimento della rivoluzione l'avrebbe fermata. I suoi compagni di cospirazione confessavano per cercare di evitare il carcere duro o la forca, e altri riparavano all'estero. Restò al suo posto, non cambiò idea: lo svela un prezioso e dimenticato opuscolo dello storico piemontese Raimondo Morozzo della Rocca. Lo studioso narra che la contessa, non risparmiandosi neppure quando era allo stremo delle forze, mise a punto con Teresa Casati Confalonieri e un funzionario del Regno di Sardegna, nel 1826, un piano per liberare Federico dallo Spielberg.

Con lo stesso coraggio che l'aveva portata a sprezzare il pericolo e a reggere agli interrogatori degli inquisitori, affrontò i molti dispiaceri della vita privata. Rimasta vedova, oltre a cospirare e ad assistere Teresa Casati e Matilde Viscontini, aveva dovuto crescere due figlie e battersi contro avversità di ogni genere: dai problemi economici alle vicende giudiziarie per i debiti del fratello Angelo e del padre. Barbiera scrive che

> tanto spese per la preparazione dei moti del '21, che lasciò le due proprie figlie (una delle quali bellissima) in miseria. Toccò a un parente intervenire e accogliere le povere ragazze.[21]

Se di quelle vicende si conosce poco, ancora meno noti sono i suoi anni giovanili. E nulla trapela sulle nozze con il cavalier Frecavalli, che aveva quasi trent'anni più di lei; fu certamente uno dei tanti matrimoni combinati per ragioni che niente avevano a che fare con l'amore. A Pavia, a Milano, a Crema, si era affermata come una gentildonna colta e raffinata. Dal padre, che aveva fatto riammodernare il Palazzo Gambarana di Pavia

[20] R. Barbiera, *Figure e figurine*, cit., p. 183.
[21] *Ibidem*.

ed era stato uno dei fondatori del Teatro Fraschini, aveva ereditato l'amore per l'arte. Delle sue attività in favore di artisti e letterati resta qualche traccia: dai rapporti con un mecenate come il marchese Luigi Malaspina di Sannazaro alla sottoscrizione, nel 1827, per una biografia di Carlo Goldoni scritta da Ferdinando Meneghezzi, che vide la sua adesione con la firma «Frecavalli Contessa Marietta Gambarana, di Crema».

Era spesso ospite di Confalonieri (dirà nel 1822 alla polizia di conoscerlo «da 16 o 17 anni»), ed «intrinseca amica» di Teresa Casati. Frequentava i salotti famosi di Milano, come quello di casa Traversi, e aveva contatti con personalità quali Giovanni Berchet, Pietro Giordani, Niccolò Puccini, Gino Capponi, Carlo Vidua, il citato marchese Malaspina, Ascanio Mansi (primo ministro del Ducato di Lucca), e i collezionisti d'arte Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone e Luigi Tadini.

Teresa Casati Confalonieri inviò una lettera (senza data) al marchese Gino Capponi per presentargli Maria:

> Preg.mo Amico
> La Contessa Frecavalli, buona ed intima amica mia e della mia famiglia, è l'apportatrice di questo foglio. Sono persuasa ch'ella mi saprà buon grado d'averle procurato la conoscenza di una Dama, che possiede in sommo grado tutte le doti dell'animo e dello spirito che qualificano un essere distinto. Io certamente non saprei raccomandarla ad altri, che meglio di lei sia in grado di saperla apprezzare; ho poi la *petite vanité* di credere che anche il titolo di amica mia, e della mia famiglia, le varrà un poco di quella cortesia della quale ella fu tanto prodiga con noi. Amerei ch'ella facesse conoscere a questa Dama i nostri buoni amici di costì, specialmente Ridolfi e Ginori. Non le dò le nostre nuove giacché le avrà con maggior dettaglio da questa amica mia, la quale le dirà pure quanto Ella viva nella memoria de' suoi infelici amici di Milano. La mi creda costantemente
>
> Sua obb.ma Amica
> Teresa Confalonieri[22]

[22] G. Gallavresi, *Carteggio del Conte Federico Confalonieri ed altri documenti spettanti alla sua biografia*, Milano, Tipo-Litografia Ripalta, 1911, p. 456.

Se non fosse entrata nella cospirazione, che divenne lo scopo principale della sua vita, forse avrebbe proseguito per quella strada di «fregio e decoro» che l'abate piacentino Giampaolo Maggi, «coltissimo letterato» e direttore del ginnasio cittadino, aveva descritto nel poemetto *Sannazaro*, stampato a Parma «co' tipi bodoniani» nel 1794 e dedicato «All'Egregio e valoroso cavaliere il Sigr. Marchese Luigi Malaspina di Sannazaro Ciambellano di S.M.I.R.A.». Tra le nobildonne cantate nel componimento «di circostanza» c'era infatti anche la giovanissima Marietta Gambarana:

> Né tu, crescente e ancor tenero Alloro,
> Senza qualche bel nome or ti starai;
> Ma nato a dare altrui fregio e decoro,
> Decoro or tu da una fanciulla avrai.
> È Marietta questa; ella che fiori
> Spiega di tanta speme a' suoi cultori.[23]

A poco più di vent'anni, la giovane destinata a dare «decoro» è omaggiata da Luigi Malaspina di Sannazaro in un opuscolo, la *Memoria sui varj giri di testa ad uso del disegno*, dedicato proprio a Maria, «voi che siete amante delle Bell'Arti, e che le sapete altresì ben coltivare».

Malaspina scriveva:

> Gradite dunque sì tenue omaggio dell'amicizia da chi vi conobbe da' primi istanti del viver vostro, ed ebbe campo per lungo tratto di tempo di veder felicemente, col crescer degli anni, svilupparsi in voi le più felici primitive disposizioni, di cui già la natura vi fece largo dono, e da quegli in cui né il volger degli anni né la lunga sua assenza non scemarono punto la più radicata estimazione, e il più affettuoso interessamento, con cui sarò sempre qual mi pregio di protestarmi.[24]

Di lei non è sopravvissuta alcuna immagine, o perlomeno non sono conosciuti dipinti o disegni in cui sia stata ritratta. Esistono opere dedica-

[23] G. Maggi, *Sannazaro*, Parma, Impresso co' tipi bodoniani, 1794, p. 21.

[24] L. Malaspina di Sannazaro, *Memoria sui varj giri di testa ad uso del disegno*, Pavia, G. Giovanni Capelli, 1812, p. 11.

te a qualche «giardiniera», come quelle con cui Gaspare Landi e Camilla Guiscardi hanno restituito ai posteri i tratti di Bianca Milesi, e ci sono delle miniature di Matilde Viscontini Dembowski. Ma non c'è niente che raffiguri Maria. Destino singolare per una donna che aveva avuto rapporti non occasionali con diversi artisti dell'epoca. Si è tramandato che avesse capelli forse scuri e fitti, e che portasse sempre con sé un pugnale celato fra calze e giarrettiera. La polizia assicura inoltre che avesse «tutte le maniere virili» come Bianca Milesi, la pittrice che indossava gli scarponi militari e che «suole viaggiare sola».

Questa donna oggi senza volto, questa «amante delle Bell'Arti», sette anni dopo gli elogi di Malaspina era un soggetto ben conosciuto dalla polizia e dai giudici del Lombardo-Veneto, e i suoi movimenti venivano vigilati accuratamente. Non passò sotto silenzio nemmeno il mercoledì 29 dicembre 1819, un giorno che la «Gazzetta di Milano» descrive come di gelo e di nebbia, con la città in attesa della neve. I cavalli della corriera di posta, dopo avere passato Porta Romana, si erano diretti verso la contrada del Monte. Si fermarono all'altezza di Casa Melzi, stazione di partenze e arrivi delle Imperial Regie Diligenze e Messaggerie. Tra i passeggeri che scesero dalla vettura, c'era la contessa Maria Gambarana, vedova Frecavalli. Forse raggiunse a piedi il palazzo in cui risiedeva, nella non lontana contrada di Borgo Spesso, al numero 1345, oppure prese una carrozza. Arrivava da Lucca, dove aveva incontrato con ogni probabilità il marchese Ascanio Mansi.

La notizia del rientro dalla Toscana fu riportata dalla «Gazzetta di Milano». Nel numero di «sabbato 1° gennajo 1820», il foglio di Francesco Pezzi, «estensore ed editore», pur storpiandone il cognome annunciava che è giunta a Milano «Fracavalli (*sic*), nata Gambarana, nobile, da Lucca». A maggior ragione il viaggio non doveva essere sfuggito alla direzione di polizia, che da qualche mese aveva intensificato la sorveglianza. I sospetti erano comprensibili visto che la discendente dei conti palatini era talmente singolare che «non vantavasi della propria origine nobiliare, come la Milesi», del resto, «vantavasi della propria origine plebea, di non aver (ella diceva) neppur una goccia di *sang bleu* nelle vene»[25].

[25] R. Barbiera, *Figure e figurine*, cit., p. 181.

Sussistevano diversi motivi per vigilare e inviare in giro per la città spie e agenti, specialmente dopo la chiusura da parte delle autorità del periodico «Il Conciliatore», attraverso le cui pagine intellettuali, nobili e borghesi, che erano in rapporto stretto con la contessa, non avevano nascosto la loro ostilità al governo austriaco della Lombardia e all'imperatore, vagheggiando idee di unità e d'indipendenza per l'Italia.

A mettere gli inquirenti sulle tracce di Maria è la lettera che il cardinale Consalvi ha inviato al conte Giulio Strassoldo, governatore della Lombardia, che l'ha passata alla polizia. Il segretario di Stato di Barnaba Chiaramonti ha riferito con esattezza non solo la grafia del nome della Frecavalli e di alcune sue amiche, ma ha denunciato l'appartenenza della contessa e delle altre donne a una società ritenuta segreta, che ha la base a Milano. La lettera è stata scritta da un prelato che, oltre a essere un abile diplomatico, ha fama di essere di idee riformatrici, almeno per quanto riguarda lo Stato Pontificio; un uomo che al Congresso di Vienna era parso «praticamente solo contro tanto zelo reazionario». La nomea di Consalvi ha sedotto anche uno scrittore come Stendhal. L'innamorato di Matilde lo ha dipinto come un «vero gran signore del XVIII secolo», che «capisce le avventure galanti, gli intrighi di corte, tutto ciò che fa l'eccellenza di un'opera buffa». Ciò che il cardinale non capisce, e anzi, che detesta, sono i carbonari e i settari. L'opera buffa, a quel punto, pare essersi fatta seria, tanto che Consalvi, «dalle stanze del Quirinale», il primo settembre 1819, non esita a mettere sull'avviso Strassoldo. Lo informa che

> Il Mg. Governatore a Roma nella sua qualità di Direttore Gen.le di Polizia ha fatto presente al sottoscritto Cardinale Segretario di Stato: Che da un Rapporto riservato di persona autorevole giuntagli da Bologna ha rilevato essere stato scritto da Firenze alla persona indicata, che va a formarsi una nuova Società Segreta nella quale hanno parte anche le donne, e si annunzia sotto il nome di Società Romantica; che lo scopo di questa Società è l'insegnare, ed il persuadere ai suoi membri che l'Uomo non è soggetto ad alcun principio di Religione o di morale, ma che deve seguire soltanto i dettami della sua natura, che il centro e la sede principale di questa Società è in Milano; che alla medesima

> sono ascritti molti Signori e molte Signore di quella Capitale, e nominatamente il celebre Avv.to Pellegrino Rossi, il Confalonieri e sua moglie; le sig. Frecavalli e Milesi, ecc. Che Rossi carteggia col notissimo Lord Byron, il quale si dovea portare a Bologna, come in fatto vi si è portato per erigervi la detta Società; che il med. Lord Byron, ha preso in affitto in Bologna un appartamento nel Palazzo Merendoni per un anno, ed alloggia intanto alla Locanda del Pellegrino fino a tanto che, come si ha luogo a credere, la casa Merendoni sia finita di ammobiliarsi; che già varie Signore incominciano a frequentare Lord Byron, e fra le altre la Marchesa Guiccioli; che, come gli si annunzia da Firenze, si attende in Bologna per lo stesso oggetto Lady Morgan e Lord Kinnaird, quello, che tirò il colpo di pistola al Duca di Wellington, e finalmente che né il Governo Austriaco, né il Toscano si sono ancora avveduti di tale segreta Società....firmato: Card. Consalvi.[26]

Consalvi era stato preveggente. Le sue parole allarmate hanno anticipato ciò che emergerà nelle inquisizioni dei patrioti lombardi, dopo le cospirazioni innescate dalle rivoluzioni di Napoli e del Piemonte del 1820-21. In uno di quei documenti, i «Protocolli della Commissione» del 30 luglio 1823, si cita il «Decreto 27 corrente N. 161, della Commissione di II Istanza», che «ordina in esecuzione di Sovrano Rescritto di riferire ciò che dagli atti nostri per avventura emergesse sopra quel ramo della Carboneria, che abbracciando le femmine avea assunto il titolo di Setta delle 'giardiniere', e di cui fu a S.M. fatta credere partecipe la Contessa Confalonieri». I magistrati affermavano che il «Sig. Relatore proponeva», dopo la lettura di quel decreto,

> un rapporto per far conoscere alla Superiorità che gli atti di questa Commissione non fanno alcuna menzione d'una Setta, che avesse abbracciate anche femmine, né vi si contiene alcun cenno, che induca a sospettare, che una tal Setta sull'esempio di ciò, che nei pubblici fogli si lesse essere avvenuto in Napoli, avesse assunto il

[26] D. Chiattone, *Nuovi documenti*, cit., p. 84.

> titolo di giardiniere, ma che per altro presentavano dei forti argomenti per credere che alcune Signore di Milano fossero state grandemente operose per quella cospirazione, che si ordì nel 1821, e alla cui prima scoperta tendono costantemente le indefesse sollecitudini della Commissione; cioè Fé, Matilde Vª Dembowsky, Bianca Milesi, la Contessa Maria Vª Frecavalli e la Contessa Confalonieri, questa ultima più per induzione che per dirette emergenze, osservando che la loro casa era il convegno ordinario dei più pronunciati liberali, e tutte specialmente distinguendosi per particolari legami di amicizia ond'erano strette coll'uno o coll'altro dei più dei più pronunciati cospiratori.[27]

Questi sommovimenti saranno descritti in un rapporto del 30 gennaio 1823 mandato al conte Strassoldo da Della Porta, presidente della Commissione di prima Istanza in Milano. Osserverà che

> la società direttrice nell'Italia settentrionale era l'Adelfia, detta ultimamente dei sublimi Maestri Perfetti [...] La società della Federazione che primeggiava nel processo lombardo come Società popolare, priva di riti e di unioni e il cui centro era il conte Confalonieri, il quale accennava d'averla ricevuta dal Pecchio verso la metà di febbraio 1821, necessariamente presupponeva l'esistenza dell'Adelfia da cui emanava, ossia della Chiesa che ne era la direttrice [...] Tutto fa credere che a questa abbiano appartenuto in Milano il conte Luigi Porro Lambertenghi, l'avv. Mantovani, il gen. De Meester.[28]

La contessa Frecavalli apparteneva alla Federazione Italiana? Esisteva realmente una Società Romantica o Popolare? I magistrati sembrano credere poco all'esistenza della setta «romantica», così come affermano di non avere trovato niente che dimostri l'esistenza di un «ramo della Carboneria, che abbracciando le femmine avea assunto il titolo di Setta

[27] A. Luzio, *Nuovi documenti*, cit., p. 196.

[28] D. Spadoni, *Milano e la congiura militare nel 1814 per l'indipendenza d'Italia*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1936, p. 208.

delle giardiniere». Danno per assodato, invece, che la gentildonna e le sue amiche siano in rapporti di amicizia «coll'uno o coll'altro dei più dei più pronunciati cospiratori».

Una lettera del 3 settembre del 1823 dell'imperatore Francesco I, indirizzata al ministro della Polizia, il conte Seldnitzsky, rivela i timori del sovrano austriaco per la partecipazione femminile alle trame:

> Caro conte Seldnitzsky, Le accludo qui il rapporto per astratto inviatomi dal presidente Plenciz l'8 agosto 1823, riguardo la cosiddetta società delle giardiniere con l'incarico di far sorvegliare attentissimamente le donne descrittevi quali sospette e di tenere d'occhio con cura le loro azioni. Franz.[29]

Seldnitzsky, a quel punto, chiese a Strassoldo di aumentare i controlli su alcune donne, alcune delle quali già finite agli arresti: Camilla Fè, Matilde Viscontini Dembowski, Bianca Milesi, le contesse Frecavalli e Confalonieri, la vedova Teresa Agazzini, le sorelle Rosa e Amalia Cobianchi, originarie di Intra, sul lago Maggiore. Nella relazione del 19 settembre 1823, stesa dal presidente del Senato supremo di giustizia Leopold von Plenciz, si ribadirà che «paiono sospette» Camilla Fè, la contessa Maria Frecavalli e la contessa Confalonieri, Bianca Milesi, Matilde Viscontini Dembowsky. È una piccola ma solida rete di donne di poco più di trent'anni, legate da amicizia e in molti casi anche da parentela. Una cosa è certa: dopo i fatti del 1821, queste donne lombarde, fermate e interrogate dalla polizia e dai giudici austriaci, dimostreranno molta più fermezza e più coraggio dei loro compagni, concedendo poco o niente agli inquirenti.

Leopold von Plenciz segnala che la casa di «tutte queste signore» non può che essere

> il solito luogo di ritrovo dei più decisi liberali ed esse stesse erano intime amiche dei principali congiurati. Camilla Fè era amica dei congiurati fuggiaschi, Eman. Marliani e Gius. Pecchio; fu pure

[29] *Le Lombarde in musica…*, a cura della Fondazione Adkins Chiti. Donne in musica, Roma, Editore Colombo, 2008, p. 90.

> in comunicazione coll'arrestato Gaet. Castillia e con suo fratello Giov., che è pure gravemente in sospetto d'aver partecipato alla congiura. Siccome furono trovate presso il Castillia alcune lettere del Marliani alla Fè, le quali tradivano completamente il suo [del Marliani] fanatismo politico, fu fatta presso la Fè nel Dicembre 1821 una perquisizione dei suoi scritti dalla polizia, ma senza risultati d'importanza. Oltrecciò la Fè fu posta in custodia politica ed interrogata, causa il sospetto, in cui era, ma anche i suoi interrogatori non diedero nessun risultato importante e si dovette lasciarla in libertà.[30]

La «Matilde ved. Dembowsky», prosegue von Plenciz,

> era amica dei fuggiaschi Vismara, Pecchio, Marliani e dell'arrestato Castillia Gaet., del quale, com'anche del Marliani, è cugina. I suoi scritti furono perquisiti, fu interrogata anch'essa, ma senza risultati. Gli arrestati Confalonieri, Carlo e Gaet. Castillia ci fanno comprendere che ella ebbe parte attiva ai maneggi dei facinorosi, ma non vogliono parlar chiaro e così mancò alla commissione un sicuro punto d'appoggio per intraprendere un'istruttoria a parte. Bianca Milesi era amica di Gaetano Castillia e del marchese Pallavicini, anzi, del primo, cugina; fu pur ella nel Dicembre 1821 perquisita e per breve tempo tenuta in "custodia politica": le lettere trovate presso di lei e presso il conte Confalonieri la fanno apparire una fervida proteggitrice delle scuole di mutuo insegnamento.[31]

In quanto alla contessa

> Maria ved. Frecavalli», sembra «grandemente indiziata; intanto fu a maggioranza di voti deciso di desistere dall' inquisizione e riguardo questo deliberato si attende ancora la decisione sovrana.[32]

30 D. Chiattone, *Nuovi documenti*, cit., p. 85.
31 Ivi, cit., p. 86.
32 *Ibidem*.

Sulla scorta di questo rapporto, da Vienna si ordinerà a Strassoldo «di far sorvegliare più severamente le suddette signore», e di informare delle nuove scoperte lui e, «a misura di quanto è giusto», la «commissione speciale»[33].

Ma nell'anno 1819, in quel giorno di fine dicembre, al ritorno da Lucca, Maria Frecavalli era «già in sospetto» negli uffici di contrada Santa Margherita, sede della direzione di polizia. Barbiera racconta che

> in un grosso volume di appunti rapidi, nervosi, sui personaggi del processo del '21 (volume che reputo di mano dal Salvotti e che si conserva negli Archivi di Stato lombardi unito al processo) trovo scritto questa nota sulla Frecavalli. "Era informata di tutto anche avanti la rivoluzione". E, infatti, era vero. La Frecavalli, colla scusa che possedeva suoi beni nella terra piemontese, passava ivi con frequenza, e con un ardore che si confondeva coll'ebbrezza. Era lei che recava lettere e ambasciate fra i cospiratori del Piemonte. Accartocciava le lettere in modo da farne uno stretto, piccolo rotolo, e le nascondeva fra le dense treccie, in guisa da celarle ad ogni occhio mortale.[34]

A differenza di Matilde, della Milesi, di Teresa Casati, la contessa Maria è stata molta attenta nel lasciare dietro di sé poche tracce delle sue azioni e dei suoi movimenti. Una prudenza estrema dettata dalle regole della cospirazione, ma pure dalle questioni private che l'assillano: come i guai finanziari causati dai debiti del padre e del fratello, con le relative ipoteche sui beni di famiglia e i vari pignoramenti.

Oltre un anno dopo la sconfitta a Novara, nell'aprile 1821, dei costituzionali, Maria viene fermata a Torino ed è estradata nel Lombardo-Veneto. L'accusano di «alto tradimento»; viene messa agli arresti domiciliari, con gli agenti che stazionano in casa sua a Milano, ma evita di finire in prigione, come farà sapere al marchese Capponi, per l'intervento delle autorità del Regno Sardo. La sottopongono a tre sfiancanti «esami» o «costituti», cioè interrogatori, tra il 16 novembre e il 6 dicembre 1822. Grazie al suo ca-

[33] *Ibidem*.

[34] R. Barbiera, *Figure e Figurine*, cit., p. 183.

rattere forte, ai nervi saldi, non cade mai in contraddizione e non ha paura, evitando qualsiasi ammissione. Salvotti pensa di poterla piegare, lei fa fronte alle domande con una raffica di «Io non lo so» e di «non me lo ricordo», di negazioni («Non Signore») e di «Io non so nulla di tutto questo»[35]. Sostiene di non conoscere o di ricordare vagamente la maggior parte dei cospiratori, da Giuseppe Pecchio a Giuseppe Vismara, l'amico di Stendhal; ed esclude che Confalonieri possa essere stato tra i protagonisti dei moti, sebbene le ammissioni di alcuni degli arrestati, dal medesimo Confalonieri a Gaetano de Castillia (o Castiglia), possano compromettterla.

Tuttavia, Maria, la Marietta di Crema, tiene testa a Salvotti, che, il 16 novembre, le chiede per quanto tempo fosse rimasta in Piemonte. Risponde:

> Parmi, se non erro, che nel mese di luglio o di giugno testé scorso io abbia fatto due sfuggite a Milano ed a Crema.

Aggiunge di essere quindi andata a Tromello e infine a Torino, dove venne arrestata il 23 ottobre 1822. Dice che

> non mi fu detto il motivo, ma ho potuto comprendere che ciò avvenne per ordine del Governo Austriaco.

Salvotti le domanda allora dove si trovasse quando si accese la rivoluzione piemontese. La contessa tranquillamente replica: «Io mi ritrovava in quel momento a letto ammalata»[36].

Salvotti insiste, la incalza. Il 18 novembre le chiede «se possa tuttavia in buona fede affermare che essa non ha avuto da portare in Piemonte nessuna carta». E Maria, poco dopo, precisa: «Non ho mai ricevuto alcuna carta dal Conte Confalonieri da portare in Piemonte»[37].

Sembra vero, però, sottolinea Barbiera, «che il Confalonieri abbia nominato quell'animosa cospiratrice»[38]. Il conte, rammenta Luigi Re,

35 *I Costituti di Federico*, cit., pp. 205-231.
36 Ivi, pp. 205-206.
37 Ivi, p. 220.
38 R. Barbiera, *Figure e figurine*, cit., pp. 164-165.

> pur non negando l'esistenza di una congiura, citava a sua discolpa una lettera colla quale aveva dissuasi i liberali di Piemonte dall'impresa di Lombardia, lettera che egli affermava aver consegnata alla contessa Frecavalli perché la recasse al generale Marchese di S. Marzano [Carlo Emanuele Asinari di San Marzano, uno dei capi degli insorti piemontesi]. Il nome della Frecavalli, sfuggito al Confalonieri, fece sì che venisse interrogata anche la coraggiosa donna, la quale però, avendo risposto con naturale franchezza che il Confalonieri doveva aver fatto un brutto sogno, parlando di lettere da lei portate in Piemonte, fu dai giudici lasciata libera, ma dalla Polizia sorvegliata più da vicino che non avesse mai fatto.[39]

Nella requisitoria di Salvotti contro Confalonieri, aggiunge Barbiera, si legge che

> la Frecavalli negò, e disse sorridente e disinvolta al consiglier aulico Della Porta, presidente della speciale Commissione inquisitoria: "Ma il signor conte Confalonieri ha fatto un sogno. Sono forse io responsabile dei sogni del signor conte?".[40]

Alla fine sono costretti a rilasciarla, mettendola sotto sorveglianza speciale e proibendole di lasciare Milano. Nel gennaio del 1823 dovrà chiedere un permesso per poter andare nei suoi possedimenti in Lomellina. Per «difetto di prove legali» è stata sospesa l'istruttoria, ma Salvotti non dispera di poterla incastrare perché

> ha la quasi certezza ch'ella sia la "signora d'alto rango" venuta espressamente da Milano ad Alessandria per annunciare il mutato contegno del principe di Carignano all'Ansaldi [Guglielmo Ansaldi, capo della giunta costituzionale alessandrina].[41]

[39] L. Re, *Una martire del Risorgimento. Teresa Casati-Confalonieri*, Brescia, Stabilimento Tipo-lito Apollonio, 1906, pp. 63-64.
[40] R. Barbiera, *Figure e figurine*, cit., pp. 164-165.
[41] *I Costituti di Federico*, cit., p. 231.

È una missione, quella del 21 marzo 1821, che la colloca in un raggio d'azione che va ben oltre le trame lombarde, facendole assumere un ruolo di primo piano nella rivoluzione piemontese[42].

L'inquisitore ordina di indagare ancora, spiegando che si deve «meglio sviluppare la cosa». Ma è Maria a sviluppare la sua «cosa»: il tentativo di far fuggire Confalonieri dalla prigione terribile della Moravia, di cui già alla fine del 1823 aveva rivelato qualcosa a Gino Capponi, scrivendogli che «procuriamo di preparare una *fuga*»[43].

Il progetto matura in un momento particolarmente difficile per la contessa Frecavalli, non soltanto per la vigilanza da parte della polizia austriaca e per la morte, nel 1825, di un'amica carissima come Matilde Viscontini. Incombono le cause che le vengono intentate da creditori del padre Francesco, che aveva dissipato il patrimonio, e del fratello Angelo. La «Gazzetta di Milano» ne dà conto puntualmente.

Si legge nell'edizione di lunedì 17 luglio 1826:

> Quest' I.R. tribunale provinciale di prima istanza civile notifica all'assente, d'ignoto domicilio, marchesa donna Costanza Malaspina nata Gambarana [sorella di Maria], che dietro istanza presentata il 16 maggio 1826 sotto il n. 4991, venne contro la contessa Maria Gambarana vedova Fracavalli, non che contro di essa, quali eredi beneficiati del fu conte Angelo Gambarana, accordata al marchese Gian Carlo De Negro, di conformità all'aulico decreto 27 dicembre 1824, l'oppignorazione sopra li scenarj, macchine mobili ed altri atrezzi formanti la dote del teatro di questa città [Pavia] per li cinque sedicesimi di ragione dell'eredità del fu conte Francesco Gambarana e ciò sino alla concorrente somma di lir. 64742. 21. 8 non per anco cautata colla già ottenuta oppignorazione degli stabili.

Le citazioni giudiziarie continueranno ad arrivare dopo la morte di Maria. La «Gazzetta Privilegiata di Milano», il 28 dicembre 1831, pubblicherà che

[42] R. Ciampini, *Un po' più di luce sul processo Confalonieri*, «Nuova Antologia», LXXXIV, 1949, fascicolo 1777, gennaio, pp. 66-71.

[43] Ivi, p. 69.

> D'ordine dell'I.R. Tribunale di prima istanza civile in Milano si notifica a chiunque possa avere interesse nella eredità giacente della fu donna Maria contessa Gambarana Fracavalli, essere stato contro della medesima presentato allo stesso Tribunale da Giuseppe Necchi un libello.

Nonostante i tanti affanni, non ha dimenticato gli ideali e le amicizie, e riesce a dedicare tutta sé stessa a quella che sarà la sua ultima avventura: la trama per la liberazione di Confalonieri. La scopre Raimondo Morozzo della Rocca, un secolo dopo. Nel 1925 rinviene in un baule alcune carte appartenute al bisnonno, l'avvocato Francesco Castagneri, che «s'era adoprato per far fuggire dallo Spielberg il conte Federico Confalonieri». Tra queste c'erano delle lettere della Frecavalli, «che dal primo incontro al gennaio del '27 rimase intermediaria tra Teresa [la moglie di Federico] e il Castagneri». Erano «un documento curioso dell'animo di questa donna, certo intelligentissima e interessante, e che fu in qualche modo la precorritrice della Belgioioso»[44].

Maria aveva convinto Teresa a lasciare perdere gli «inutili tentativi di concessioni governative» per una possibile grazia a Federico, «nelle quali ella non aveva fiducia alcuna per freddo e chiaro discernimento e per un certa passione al cospiratorio ed al romantico, che era nel carattere di lei, vecchia *giardiniera*»[45], solita a usare linguaggi cifrati, inchiostro simpatico e recapiti per lettere che potevano venir consegnate solo dopo aver scambiato dei segni convenzionali.

La contessa aveva conosciuto Castagneri, funzionario sabaudo, a Bobbio, a casa della sorella Costanza, sposa del marchese Carlo Maria Malaspina. Così lo contattò. L'avvocato si disse pronto ad aiutarla. Si mise in moto il piano che prevedeva la corruzione del sopraintendente

[44] R. Morozzo della Rocca, *Nuovi documenti intorno ai tentativi di far evadere dallo Spielberg il Conte Federico Confalonieri (1824-1830)*, «Lombardia nel Risorgimento Italiano», XVI, 1931, 1, pp. 21-52. Consultato in estratto con differente numerazione delle pagine, R. Morozzo della Rocca, *Nuovi documenti intorno ai tentativi di far evadere dallo Spielberg il Conte Federico Confalonieri (1824-1830)*, I, Milano, A. Cordani, 1931, p. 10.

[45] *Ibidem*.

e del medico dello Spielberg, che avrebbero aiutato il conte a evadere. L'intermediario era un banchiere, Engelfred, che trovò un uomo fidato da spedire in Moravia, un certo Clagenfürth. Con «l'intervento della Frecavalli si trattò con lui, disposto all'impresa»[46]. Gli furono versate delle somme di denaro, e, all'inizio del gennaio 1827, tutto sembrò pronto. Mentre «le cose erano a questo punto», la «contessa Frecavalli, la cui salute già scossa era andata peggiorando, moriva il 29 gennaio»[47]. Scriverà affranto Castagneri a Teresa Casati Confalonieri: «Uno dei più bei diamanti destinato a essere messo nella collana si è spezzato»[48].

Maria si spense a trentotto anni. Era la domenica mattina del 28 gennaio 1827. Morì a Tromello, in Lomellina, dove aveva continuato «a servire la causa della libertà»[49]. Nell'atto di morte della parrocchia di San Martino Vescovo si parla di una malattia «gravissima e violenta». Pare che la causa del decesso fosse stata la «tabe», ossia una malattia degenerativa del sistema nervoso.

L'ultima lettera a Castagneri l'aveva inviata da Cassolnovo, a fine gennaio: «Quanto ella mi dice nella sua del 17 si combina con l'impossibilità in cui sono di muovermi per essermi aumentato il male». Secondo Renato Sòriga, si spense per «spasimo nervoso»[50]. La principessa Cristina Trivulzio di Belgioioso scrisse che ad avvelenarle la salute erano state le persecuzioni poliziesche:

> Taluno sarà forse desideroso di conoscere il come si osservino dalla polizia austriaca i riguardi che si debbono usare alle donne. La contessa Frecavalli ebbe per custodi nella sua propria stanza due agenti di polizia ed un uomo della gendarme. Uno di questi agenti, per nome Fedeli, giovane ed avvenente, non era privo di

[46] Ivi, p. 12.

[47] *Ibidem*.

[48] R. Morozzo della Rocca, *Nuovi documenti intorno ai tentativi di far evadere dallo Spielberg il Conte Federico Confalonieri (1824-1830)*, II, Milano, A. Cordani, 1931, p. 23.

[49] PGC, *Maria Gambarana, la giardiniera di Tromello. Chioma lunga e pugnaletto contro gli austriaci*, «Lomellina in comune», 3, marzo 2018, p. 28.

[50] R. Sòriga, *L'idea nazionale italiana dal secolo XVIII all'unificazione*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1941, p. 172.

> una certa quale urbanità di tratto; ma i precisi ordini datigli non gli permisero di accondiscendere al desiderio della contessa Frecavalli, coll'uscir fuori un solo istante dalla camera di lei, nei tre giorni e nelle tre notti dell'arresto della medesima. Ond'essa non volle andare a letto, né abbandonare la seggiola su cui si era gittata quando vide entrar nella camera gli agenti di polizia, sopportò con piena calma quella soggezione, non tralasciando di tribolare co' suoi sarcasmi quegli agenti, e in particolare il Fedeli, per l'uffizio rozzamente vile cui avevano accettato verso ad una donna. Non era essa più giovinetta in quel tempo, e lo sforzo che fece per non dar a conoscere di sentirsi affetta di soverchio da quella brutalità, le guastò la salute per sempre.[51]

Non ci furono grandi esequie, visti i tempi bui che correvano anche negli Stati Sardi per i patrioti. L'addio le fu dato «con funerali borghesi privi dei meritati onori pubblici»[52]. Venne sepolta a Tromello, nella parrocchia di San Martino Vescovo, come recita l'atto di morte steso da don Pasquale Mantegazza. Pauline Merlin, la cognata di Alexandre Andryane, compagno di prigionia di Confalonieri e di Pellico, annoterà da Parigi, il 31 dicembre 1827:

> La contessa Frecavalli, questa amica così generosa di Teresa, ch'io vidi a Milano con tanto piacere, cessò di vivere dopo breve malattia. Teresa me lo scrisse profondamente addolorata! [...] Povero angelo! A quante prove è riserbata! Ecco un'altra probabilità di salvezza che ci sfugge, perché madama Frecavalli era animata da sì generosa premura, che avevo fede in lei, come nella contessa Confalonieri, per isperarne sollievo ai nostri sventurati prigionieri.[53]

[51] C. Trivulzio di Belgioioso, *Studi intorno alla storia della Lombardia negli ultimi trent'anni e delle cagioni del difetto d'energia dei lombardi. Manoscritto in francese di un Lombardo, voltato in italiano da un Francese*, Parigi, [s.e.], 1847, pp. 168-169.

[52] PGC, *Maria Gambarana*, cit., p. 28.

[53] A. Andryane, *Memorie d'un prigioniero di Stato nello Spielberg*, IV, Milano, Libreria di Francesco Sanvito, 1861, p. 107.

La contessa Maria Gambarana Frecavalli, celebrata come Marietta dai poeti della tarda Arcadia e da «cittadina» dai «cittadini» dell'epoca di Napoleone, avrebbe scontato con l'oblio il prezzo pagato dalle donne alla storia compilata dagli uomini. Soltanto Angelo Ottolini avrebbe sottolineato sul «Secolo XX», cento anni dopo, che aveva lasciato in eredità «un nome intemerato, un nobile esempio di virtù patrie».

Luca Natali*

Il nobile curioso e il confusionario. Sul carteggio Vailati-Gentile e le polarizzazioni della filosofia italiana di inizio Novecento

Abstract · The article analyses, also through the unpublished letters of Giovanni Vailati to Giovanni Gentile, the relationships between these two important personalities of Italian philosophy of the 19th-20th century. Distant from a theoretical point of view, the two philosophers found themselves in different positions and attempted to advance different and, in many ways, opposing cultural directions, using the means of diffusion available at the time. In this context, the experiences matured in «Leonardo» and in «La Critica» are fundamental to understanding their reciprocal attitudes, while the absence of a dialogue and a direct comparison, which was not even favored by the common frequentation of intellectuals of notable importance, represents the (mute) accentuation of a polarization that ran through the Italian philosophical environment of that period.
Keywords · Giovanni Vailati, Giovanni Gentile, Italian Philosophy, Pragmatism, Neo-Idealism

1. Il bilancio di Gentile

La sua filosofia venne da qualcuno paragonata a quella di Socrate, che fu più l'assertore d'un metodo che di una dottrina, e rappresentò un atteggiamento e un bisogno dello spirito ma senza interpetrare quest'atteggiamento e additare il modo in cui tale bisogno potesse essere soddisfatto. E il paragone ha del vero e torna senza dubbio a grande onore del Vailati. Ma questo paragone, se può bastare a render ragione del fascino personale che il Vailati esercitò tra i suoi molti amici, non serve ad assegnargli un qualunque posto nella storia del pensiero filosofico: perché di Socrati ce n'è stato uno, e non ce ne può essere un altro, essendo chiaro che quel mo-

* *Università degli Studi di Milano.*

> mento storico, tra i sofisti e Platone, è passato, e non ha più ragion d'essere: sicché il socratismo dopo Socrate, se non è un momento di una filosofia più adulta, è uno sterile sforzo, per quanto nobile, e una dotta curiosità, priva d'ogni vera e propria importanza scientifica.

Con queste parole, nel 1917, Giovanni Gentile esprimeva il proprio giudizio[1], garbato nei toni ma senza appello nelle conclusioni, sull'esperienza di pensiero dell'intellettuale cremasco Giovanni Vailati[2]. Nella storia della filosofia, semplicemente, per lui non c'era posto.

Il filosofo dell'attualismo stava recensendo su «La Critica» di Benedetto Croce, rivista a cui collaborava sin dalla fondazione (1903), un volume del 1916, apparso sette anni dopo la morte dell'autore e contenente una raccolta di saggi, con prefazione di Mario Calderoni (amico e allievo di Vailati scomparso nel 1914)[3], selezionati dal grosso volume

[1] G. Gentile, *Rec. a* G. Vailati, *Gli strumenti della conoscenza*, con prefazione di M. Calderoni, Carabba, Lanciano 1916, in «La Critica», XV, 1917, pp. 56-60 (per la citazione in corpo minore cfr. pp. 56-57). Era stato Benedetto Croce a proporre a Gentile di recensire il libro uscito all'interno della collana «Cultura dell'anima» dell'editore lancianese. Si veda la lettera di B. Croce a G. Gentile, Napoli, 26 ottobre 1916, in B. Croce, G. Gentile, *Carteggio. V. 1915-1919*, a cura di C. Cassani e C. Castellani, Torino, Aragno, 2024, p. 210.

[2] Per una presentazione generale della personalità e del pensiero di Vailati ci si può ancora proficuamente servire di A. Santucci, *Il pragmatismo in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1963, pp. 156-215 e di E. Garin, *Giovanni Vailati*, in Id., *Intellettuali italiani del XX secolo*, Roma, Editori Riuniti, 1974, pp. 69-95. Per una panoramica dello stato attuale degli studi vailatiani si veda la pagina web dedicata al suo archivio personale, conservato presso la Biblioteca di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano: https://vailati.unimi.it/ [ultima consultazione: 16 giugno 2025].

[3] Per una prima ricognizione sull'appartata figura di Calderoni, si rimanda a due punti fermi della, non ampia, letteratura critica a lui consacrata: il fascicolo monografico *Il pensiero di Mario Calderoni (1879-1914)* della «Rivista di storia della filosofia», XXXIV, 1979, pp. 243-426 (con saggi di M. Dal Pra, G. Lanaro, P. Parrini, M. V. Predaval Magrini, P. Borsellino, G. Pontara, M. Mori) e lo studio di M. Toraldo Di Francia, *Il pensiero di Mario Calderoni: pragmatismo e disarmonie sociali*, Milano, FrancoAngeli, 1983. La prefazione al volume *Gli strumenti della conoscenza* firmata da Calderoni era una riproposizione parziale della commemorazione tenuta a Crema il 20 giugno 1909, cfr. M. Calderoni, *Giovanni Vailati*, «Rivista di psicologia applicata», V, 1909, pp. 420-33.

degli *Scritti*[4], curato con Umberto Ricci e Giovanni Vacca dallo stesso Calderoni[5] poco dopo la scomparsa del filosofo. Nella lettura che Gentile dava dei contributi vailatiani si potevano scorgere le motivazioni che avevano portato a quella severa valutazione e, contestualmente, i motivi teoretici che erano ad esse sottesi. Lavori colti quelli di Vailati, pieni di «molte belle e utili osservazioni», di «considerazioni giuste e acute», ma incapaci di cogliere l'essenza dei problemi trattati. Le tre prolusioni ai corsi liberi di Storia della meccanica tenuti presso l'Università di Torino[6], che dettero a Vailati una certa notorietà, non erano in grado di giungere, infine, a porre le basi di un edificio teorico solido, ma si limitavano a girare attorno alle questioni centrali, che, per Gentile, erano quelle autenticamente filosofiche, *i.e.* quelle poste dalla

[4] *Scritti di G. Vailati (1863-1909)*, Leipzig-Firenze, Barth-Seeber, 1911 (= *Scritti*); a p. XIV, tra i nomi dei sottoscrittori dell'edizione, appare anche «Gentile prof. G. (Palermo)».

[5] Su Ricci, economista e statistico, dimissionario dai Lincei nel 1935 in opposizione all'obbligo del giuramento fascista, si tenga presente quanto in *Umberto Ricci (1879-1946): economista militante e uomo combattivo*, a cura di P. Bini, A.M Fusco, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004; egli scrisse per l'amico scomparso un sentito necrologio, in cui, tra le altre cose, si legge: «Matematico, fisico, storico della meccanica, filosofo, glottologo, economista, sociologo, pedagogista, Giovanni Vailati fu un ingegno scintillante e proteiforme, che signoreggiava molti rami dell'umano sapere e faceva dall'uno all'altro così rapidi e brillanti passaggi, da sorprendere ogni ascoltatore» (U. Ricci, *Necrologio di Giovanni Vailati*, «Giornale degli economisti», XXXVIII, 1909, pp. 2-6 [estratto], p. 5). Su Vacca, matematico della scuola di Peano che poi divenne un affermato sinologo, si consulti il *DBI*, *ad vocem*; si può leggere una selezione della fittissima corrispondenza che scambiò con Vailati in G. Vailati, *Epistolario 1891-1909*, a cura di G. Lanaro, Introduzione di M. Dal Pra, Con un «Ricordo di Giovanni Vailati» di Luigi Einaudi, Torino, Einaudi, 1971 (= *Epistolario*), pp. 167-259.

[6] G. Vailati, *Sull'importanza delle ricerche relative alla storia delle scienze*, Prolusione a un Corso sulla Storia della meccanica, letta il 4 dicembre 1896 nell'Università di Torino, Torino, Roux-Frassati, 1897; Id., *Il metodo deduttivo come strumento di ricerca*, Lettura d'introduzione al corso sulla Storia della meccanica, tenuto all'Università di Torino, l'anno 1897-98, Torino, Roux-Frassati, 1898; Id., *Alcune osservazioni sulle questioni di parole nella storia della scienza e della cultura*, Prolusione al corso libero di Storia della meccanica, letta il 12 dicembre 1898 all'Università di Torino, Torino, Bocca, 1899. Le si possono leggere in *Scritti*, pp. 64-78; 118-148; 203-228.

sua filosofia. Così, a un Vailati intento a mostrare l'utilità, dal punto di vista concettuale e strumentale, di una visione storica dei percorsi scientifici[7], Gentile opponeva e giustificava il debordante interesse per la scienza nel suo «stato attuale»: se l'avanzare del progresso scientifico portava ogni passo in avanti a «eclissare» quelli passati, pare del tutto ovvio e naturale concentrarsi sul momento che tutti i precedenti ha superato e ha ad essi dato compimento[8]. Agiva qui, naturalmente, l'idea dell'identificazione tra filosofia e storia della filosofia propria di Gentile e, ancor più marcatamente – si tenga presente che del 1917 è il primo volume del *Sistema di logica come teoria del conoscere* –, la convinzione di aver riassunto e superato nella propria visione quelle precedenti: il pensiero pensante come compimento della storia della logica (la logica del pensiero pensato).

Al di là però delle puntuali critiche di Gentile – limitate certo dall'occasione, ma, ragionevolmente, anche dalla percepita inutilità di dedicarsi a testi che ben poco (se non nulla) apportavano al sapere filosofico –, è interessante evidenziare, nell'interpretazione dell'opera e della figura di Vailati che egli dava, alcuni τόποι che riflettevano un quadro di giudizio largamente condiviso e che sarebbero divenuti moneta corrente nella successiva fase di bilancio storiografico. Dalle poche righe introduttive alla personalità e al pensiero del cremasco, che in parte si sono citate, usciva il ritratto di un *incompiuto*, «un pensatore colto bensì e curioso, animato dal più vivo interesse per i problemi filosofici e simpaticamente pronto a rispondere a ogni voce sgorgante da un vero interesse spirituale», eppure «incapace di sentire la vera e propria difficoltà del pensiero comune e scientifico, da cui sorge il problema filosofico, e incapace perciò d'intendere profondamente i termini di questo problema»[9]. Il Vailati «non finito», come lo aveva qualificato Giuseppe Prezzolini[10], è un'immagine che amici e poi

7 Cfr. G. Vailati, *Sull'importanza delle ricerche relative alla storia delle scienze*, cit.

8 Cfr., G. Gentile, *Rec.* ecc., cit., p. 57.

9 Ivi, p. 56.

10 «Ho letto l'articolo di Vailati sui Paradossi, e non ha altro da osservare che invece del *Rôle*, tratta delle *Origines* – e che perciò è pieno di mancanze. Le origini di p‹aradossi› sono molte, ma il V‹ailati› non si cura che delle sue, sempre poche, come

esegeti della filosofia italiana del Novecento avrebbero ripreso, per significare la cattiva fortuna del cremasco e, più in generale, del pragmatismo italiano[11]. Uno status di non compiutezza che, del resto, era percepito dallo stesso filosofo[12], il quale, soprattutto nell'ultima fase della sua esistenza, l'aveva vissuto come occasione mancata per incidere sul panorama culturale del Bel Paese[13]. La morte prematura fu ovviamente concausa, insieme a diversi altri fattori[14], del fallimento del divenire *maître à penser* di una parte del mondo filosofico dello Stivale, ma c'è chi ha letto quello come segno dell'impossibilità strutturale di attecchimento del pragmatismo in Italia[15].

La *silhouette* tracciata da Gentile presentava, inoltre, quei caratteri della descrizione umana di Vailati che, sin da quel 1909 che lo

in ogni sua azione. [...] [Q]uando deve cominciare la dimostrazione trova un pretesto per non parlare. Il Vailati è un periodo cominciato male e non finito. Il non esser finito è l'unico pregio che abbia...»; lettera di G. Prezzolini a G. Papini, Milano, 7 febbraio 1905, in G. Papini, G. Prezzolini, *Carteggio. I: 1900-1907. Dagli «Uomini Liberi» alla fine del «Leonardo»*, a cura di S. Gentili, G. Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura-Biblioteca Cantonale di Lugano-Archivio Prezzolini, 2003, p. 315. Cfr. G. Vailati, *Le rôle des paradoxes dans la philosophie*, «Revue de Philosophie», VI, 1905, pp. 127-134.

[11] Cfr. G. Papini, *Pragmatismo (1903-1911)*, 2a ed., Firenze, Vallecchi, s.d. [ma 1920], p. 7.

[12] Aveva confidato a Prezzolini da Como, il 23 marzo 1904: «Hai ragione di prenderti un po' giuoco della mia poca produttività; ma non aver paura, il campo è seminato e i germogli spunteranno, se anche dovessero aspettare che le prime nevi mi imbianchino la testa. Le primavere son tante e guai se ognuno non dovesse far piantagioni se non quando spera di arrivare a tempo a godere i frutti!»; in *Epistolario*, p. 496.

[13] Cfr., in part., le lettere indirizzate a Prezzolini nel giugno 1908, in *Epistolario*, pp. 530-531.

[14] Cfr. E. Garin, *Giovanni Vailati nella cultura del suo tempo*, «Rivista critica di storia della filosofia», XVIII, 1963, pp. 275-293; M.T. Candalese, *Sulla "non" fortuna di Vailati e il suo significato storico-politico*, «Rivista di filosofia», LXX, 1979, pp. 281-297; ma anche G. Lanaro, *Per una rilettura del rapporto tra Vailati e la filosofia italiana* e M. De Zan, *Vailati letto dai contemporanei*, in *I mondi di carta di Giovanni Vailati*, a cura di Id., Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 32-36, 37-49.

[15] Cfr. G. Gullace, *The pragmatist movement in Italy*, «Journal of the History of Ideas», XXIII, 1962, pp. 91-105.

vide scomparire dal consorzio dei vivi, avevano sostanziato i ricordi degli amici e dei colleghi. Le qualità dell'uomo, «rimpianto», dotato di «fascino personale», circondato da «molti amici», a cui Gentile accennava, erano le stesse che già molte voci avevano celebrato. Giovanni Papini, chiudendo un commosso accenno biografico, aveva detto: «Non ebbe nemici»[16]. Croce, saputo durante un breve soggiorno romano che Vailati «era morto», aveva scritto al 'filosofo amico': «Ha lasciato grandissimo rimpianto, perché era davvero un uomo eccellente»;[17] e Gentile avrebbe risposto: «Povero Vailati! Ne ho avuto improvvisamente la notizia dal *Giornale d'Italia* e mi ha fatta tanta impressione!»[18].

Mani pietose, dunque, avevano raccolto e poi rimesso in circolazione gli scritti di una personalità dotta e ben voluta, ma filosoficamente non significativa. Questo Gentile diceva. E, in verità, in quel 1917 già si poteva parlare, a proposito delle pagine gentiliane, di un bilancio storiografico, seppure in embrione. Una distanza teorica e culturale, se non cronologica, si era infatti, nel frattempo, interposta tra i due momenti della vita intellettuale del Paese, quella vissuta da Vailati e quella in cui scriveva Gentile. Già alla fine del primo decennio del Novecento si tendeva a considerare chiusa l'esperienza del pragmatismo nostrano[19], morto con Vailati e inutilmente fatto vegetare, ancora per qualche tempo, da Calderoni e Papini[20]. Nel 1921 l'immagine della fine e dell'insignificanza teoretica del pragmatismo italiano poteva considerarsi storiograficamente acquisita[21].

[16] G. Papini, *La vita*, «L'Anima. Saggi e Giudizi», I, 1911 [fasc. tit.: *Giovanni Vailati (1863-1909)*], pp. 132-133, qui p. 133.

[17] Lettera di B. Croce a G. Gentile, [Raiano, 19 maggio 1909], in B. Croce, G. Gentile, *Carteggio. III. 1907-1909*, a cura di C. Cassani e C. Castellani, Torino, Aragno, 2017, p. 574.

[18] Lettera di G. Gentile a B. Croce, [Palermo], 25 maggio 1909, ivi, p. 577.

[19] Cfr. F. Restaino, *Ugo Spirito e il pragmatismo in Italia*, «Giornale critico della filosofia italiana», LXXV, 1, pp. 5-19.

[20] Cfr. G. Papini, *Sul Pragmatismo (Saggi e Ricerche)*, Milano, Libreria Editrice Milanese, 1913.

[21] Cfr. U. Spirito, *Il pragmatismo nella filosofia contemporanea: saggio critico con appendice bibliografica*, Firenze, Vallecchi, 1921.

Ma, vien da chiedersi, furono Vailati e Gentile così distanti anche da 'contemporanei'? Le parabole delle loro esistenze non ebbero mai qualche punto di intersezione, mai percorsero un pur breve tratto di strada insieme?

2. Vailati e Gentile, amici di Croce

Per rispondere a queste domande occorre andare a un momento decisivo per lo sviluppo del dibattito filosofico e culturale italiano del Secolo breve e, precisamente, ai due atti di fondazione delle riviste che contribuirono in modo così determinante a cambiare le sorti del mondo intellettuale della penisola, il «Leonardo» e «La Critica»[22].

Già molto è stato scritto sul relazionarsi dei protagonisti e delle rispettive prospettive che animarono i due periodici. È stato in particolare sottolineato il fatto che a muovere l'azione degli attori in gioco vi fossero alcune linee di pensiero convergenti: la reazione antipositivistica, la diffidenza e lo spregio per la 'filosofia delle università' e i suoi esponenti, oltre alla preponderanza riconosciuta e rivendicata per la dimensione spirituale dell'esperienza umana. Si trattava di elementi o, in qualche modo, estrinseci oppure troppo generali perché si potesse fondare su di essi un sodalizio reale e duraturo, che andasse oltre le polemiche estemporanee. Fatto sta che, soprattutto nella prima fase di attività, Croce guardò con occhio benevolo alla Firenze di quei «giovini» che stavano cercando di scuotere la polvere accumulatasi sopra la vita intellettuale italiana. Un mezzo essi avevano trovato nella rivista, concepita come forma incisiva d'intervento nel dibattito pubblico e come tramite per giungere a dettare l'agenda culturale del Paese.

[22] Per un affresco delle attività di queste due riviste, connesse alle vicende dei loro fondatori, ci si limita a rinviare ad alcuni studi ormai classici. Sulla «Critica»: A. Parente, *La "Critica„ e il tempo della cultura crociana*, Bari, Laterza, 1953; E. Garin, *Cronache di filosofia italiana 1900/1943*, in appendice *Quindici anni dopo 1945/1960*, Bari, Laterza, 1966, pp. 171-221; sul «Leonardo»: D. Frigessi, *Introduzione*, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. I. «Leonardo» «Hermes» «Il Regno»*, a cura di Ead., Torino, Einaudi, 1960, pp. 11-85; P. Casini, *Alle origini del Novecento. «Leonardo», 1903-1907*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Che dire, però, dello specifico caso di Gentile e dei suoi rapporti con Vailati? La loro distanza teoretica fu condizione sufficiente nel tenerli lontano, oppure le vicende che gravitarono attorno al «Leonardo» contribuirono sostanzialmente a dimidiare le possibilità di un commercio intellettuale?

Iniziamo col porre la questione di come Vailati ebbe modo di conoscere Gentile e il suo pensiero. Certamente il primo contatto fu attraverso gli scritti. Sebbene nelle pagine edite non restino tracce di analisi d'opere gentiliane, la loro conoscenza da parte di Vailati è testimoniata dai carteggi. Da una lettera di Vailati a Croce, risalente al 6 giugno 1900, veniamo informati di uno dei primi incontri, mediato dal filosofo napoletano. I due si scrivevano fin dalla primavera dell'anno precedente; era stato Vailati ad aprire le danze, omaggiando Croce di una serie di opuscoli che questi, per altro, aveva molto apprezzato[23]. Croce aveva inviato un «volume del prof. Gentile»[24] in lettura a Vailati, dandogli l'opportunità di

> riconoscere, tra il modo suo e quello del Gentile di considerare le relazioni tra scienza, arte, storia e filosofia, delle affinità intime che però si riferiscono alla parte che a me sembra di minor valore e interesse nei loro rispettivi scritti. / Credo di non ingannarmi nel designare, come sorgente principale di tali affinità, l'indole comune della loro coltura ed educazione filosofica fondata soprattutto sullo studio delle opere dei pensatori tedeschi e in particolare di Hegel e di Herbart. Non le voglio tacere la mia ferma convinzione della *perniciosità* di tale influenza, in quanto s'intende si riferisce

[23] Il carteggio Croce-Vailati è stato prima, parzialmente, pubblicato da Dal Pra: *Lettere di Croce a Giovanni Vailati (1899-1903)*, a cura di M. Dal Pra, «Rivista critica di storia della filosofia», XVII, 1962, pp. 180-187; poi in *Epistolario*, pp. 607-627; ha infine trovato un'edizione integrale in B. Croce, G. Vailati, *Carteggio (1899-1905)*, a cura di C. Rizza, Acireale-Roma, Bonanno, 2006. Ivi, p. 51 si può leggere il commento di Croce agli estratti che Vailati gli aveva mandato e che aveva letto «con molto gusto, per la giustezza e l'opportunità delle tesi sostenute, per la copia di argute osservazioni, e per la somma lucidezza di esposizione»; lettera da [Napoli, 22 aprile 1899].

[24] Si trattava, molto probabilmente, di G. Gentile, *La filosofia di Marx*, Pisa, Spoerri, 1899. Cfr. B. Croce, G. Vailati, *Carteggio (1899-1905)*, cit., p. 78.

> alla filosofia propriamente detta e in particolare alla teoria della conoscenza e alla logica.[25]

L'impressione suscitata dagli scritti del futuro ministro non fu, quindi, del tutto positiva; non poteva, d'altronde, andare diversamente. Guardando, tanto a questo caso specifico, quanto alle più generali posizioni assunte dai due nei campi citati dalla lettera di Vailati, la differenza delle concezioni, anche solo dello statuto della filosofia in mezzo alle altre discipline, li poneva, davvero, su due pianeti filosofici assai distanti. Non v'è qui, naturalmente, lo spazio per un'analisi compiuta delle differenze tra il sistema di Gentile e le incursioni filosofiche di Vailati – che, del resto, sono ampiamente documentate dai loro scritti –, vale però la pena di far notare almeno un fattore importante che quelle righe del cremasco evidenziavano, ovvero la diversità dei riferimenti. Vailati, che guardava alla filosofia del 'Nuovo mondo', a quanto di nuovo emergeva nel continente in quelle branche del sapere che si sarebbero poi sviluppate nelle logiche e nelle filosofie del linguaggio e che in Germania era certo più attratto da Mach che non dal (neo)kantismo, mal poteva digerire un impianto filosofico in cui emergeva la «pernicios[a]» influenza di Herbart (Croce) o di Hegel (Gentile)[26]. Egli, così facendo, aveva posto a Croce, immediatamente, il problema di un relazionarsi (teorico) tra pensatori che disponevano non solo di sensibilità distinte e di interessi specifici, ma si servivano, per navigare nel mare del pensiero, di mappe che segnavano coordinate non sovrapponibili.

Quella prima impressione è confermata da altre parole di Vailati, scambiate tempo dopo, più liberamente, con Giuseppe Amato Pojero. Personalità culturalmente vivace e appassionata, questi sarebbe divenuto una sorta di 'santone' della filosofia a Palermo, dove avrebbe fondato l'importante Biblioteca filosofica (1910), attorno alla quale avrebbe raccolto

[25] Lettera di G. Vailati a B. Croce, Siracusa, 6 giugno 1900, ivi, p. 76.

[26] Sulla diffidenza di Vailati nei confronti del trascendentalismo kantiano e dei suoi sviluppi idealistici in terra germanica, si vedano almeno la testimonianza di G. Amendola, *Gli Scritti di Giovanni Vailati*, «Nuova Antologia», XLVI, fasc. 941, 1911, p. 82 e lo studio di S. Marcucci, *Alcuni giudizi di Vailati sui «classici» della filosofia*, «Rivista critica di storia della filosofia», XVIII, 1963, pp. 354-362.

molte delle voci della filosofia italiana dell'epoca, soprattutto di marca idealistica (ma non solo)[27]. Là Gentile, nel frattempo divenuto buon amico del suo conterraneo, avrebbe letto, come ci ricorda Garin, «la prima redazione dell'*Atto puro*». L'incontro di Amato Pojero con Vailati risaliva al 1898; galeotta fu la lettura, da parte del siciliano, di alcuni lavori del cremasco, suggeritagli, par di capire, da una comune conoscenza, Giuseppe D'Aguanno[28]. Una certa consonanza di vedute e la convergenza su temi sentiti da entrambi come decisivi avevano portato all'instaurarsi di una solida simpatia intellettuale[29] e il trasferimento di Vailati al Liceo di Siracusa per l'a.s. 1899-1900 favorì anche la frequentazione personale[30]. Ecco allora – siamo nel marzo 1903 – Amato Pojero chiedere apertamente a Vailati, nel mentre trasferitosi all'Istituto tecnico di Como, cosa ne pensasse dei candidati e quali previsioni si potessero fare sull'imminente concorso di filosofia teoretica dell'Università di Palermo[31]. La risposta fu netta e priva di qualsiasi perifrasi diplomatica: «Non sapevo che oltre al Villa e al Varisco, concorressero costì anche il Gentile e il Guastella. Mi auguro riesca quest'ultimo che, a mio modo di vedere, è di gran lunga il più meritevole. (La *mia* graduatoria porterebbe dopo lui il Varisco, poi il Gentile e Villa, questi due ultimi a pari … demerito)»; un *post scriptum* rivedeva poi

[27] Su Amato Pojero e il ruolo della Biblioteca filosofica si possono vedere ancora le pagine di E. Garin, *Cronache di filosofia italiana 1900/1943*, cit., pp. 44 e sgg.

[28] Su D'Aguanno, giurista originario di Trapani, nel '98 professore di filosofia del diritto all'Università di Camerino, si veda, *ad vocem*, il *DBI*. Egli scrisse a Vailati per proporgli una collaborazione alla nuova serie della *Rivista italiana di filosofia*, che Amato Pojero era in trattative per acquisire; cfr. lettera di G. Vailati a G. D'Aguanno, Crema, 4 marzo 1898, in A. Brancaforte, *Lettere di Giovanni Vailati a Cosmo Guastella e a G. Amato Pojero*, «Rivista critica di storia della filosofia», XXXIII, 1978, pp. 405-417, qui p. 407-408; si vedano, inoltre, le lettere citate nella nota successiva.

[29] Cfr. le prime lettere contenute in G. Vailati, G. Amato Pojero, *Epistolario (1898-1908)*, a cura di A. Brancaforte, Milano, FrancoAngeli, 1993; in part. quelle di G. Amato Pojero a G. Vailati, Palermo, 13 aprile 1898 e di G. Vailati a G. Amato Pojero, Crema, 19 aprile 1898, ivi, pp. 28-31.

[30] Ecco quanto scriveva Vailati a Vacca: «Ero ospite in casa d'un mio amico *filosofo*, il dottor Giuseppe Amato Pojero, persona di eccezionale levatura intellettuale e morale»; lettera del 1° gennaio 1900, in *Epistolario*, p. 170.

[31] Cfr. Lettera di G. Amato Pojero a G. Vailati, Palermo, 22 marzo 1903, in G. Vailati, G. Amato Pojero, *Epistolario (1898-1908)*, cit., p. 132.

la gerarchia degli «ultimi»: «Mi correggo: tra il Villa e il Gentile preferisco il Villa, un po' meno confusionario»[32].

Si trattava del concorso, bandito a seguito del trasferimento a Pavia di Adolfo Faggi, che vide partecipare Cosmo Guastella, Bernardino Varisco – entrambi in buoni rapporti con Vailati[33] – Gentile e Guido Villa. I commissari erano Carlo Cantoni, Antonio Labriola, Filippo Masci, Eugenio Ragnisco e Felice Tocco[34]. Effettivamente vinse Guastella e Vailati ne fu felice[35].

Gentile era giunto a candidarsi dopo un percorso del tutto canonico: la laurea a Pisa, sotto la guida di Donato Jaja, un periodo di perfezionamento all'Istituto di Studi Superiori di Firenze e l'entrata nell'insegnamento secondario. Campobasso la prima destinazione, poi sostituita, felicemente, da Napoli, dove divenne libero docente nel locale Ateneo, ma, soprattutto, poté frequentare il sodale Croce[36].

Era stato ancora Croce a parlare, stavolta, di Vailati a Gentile. A una sua dell'aprile del 1900 aveva accluso una cartolina che gli aveva inviato Vailati[37] – perduta – e, in una lettera successiva, aveva scritto all'amico:

[32] Cfr. Lettera di G. Vailati a G. Amato Pojero, Como, 25 marzo 1903, ivi, p. 133.

[33] Vailati, al 1903, aveva recensito C. Guastella, *Saggi sulla teoria della conoscenza. I. Saggio primo: sui limiti e l'oggetto della conoscenza*, Palermo, Sandron, 1898 e B. Varisco, *Scienza e opinioni*, Roma, S.E. Dante Alighieri, 1901; cfr. *Scritti*, pp. 198-201, 278-279, 389-397. Si cfr. anche i carteggi contenuti in A. Brancaforte, *Lettere di Giovanni Vailati a Cosmo Guastella e a G. Amato Pojero*, cit., pp. 410-417; Id., *Lettere di Giovanni Vailati a Cosmo Guastella e a G. Amato Pojero (continuazione)*, «Rivista critica di storia della filosofia», XXXIV, 1979, pp. 35-69, qui 38-44, 47-50, 54-58, 62-64; F. Formenti, *Lettere di Giovanni Vailati a Bernardino Varisco*, «Rivista critica di storia della filosofia», XXXIII, 1978, pp. 326-340; *Lettere a Bernardino Varisco (1867-1931). Materiali per lo studio della cultura filosofica italiana tra Ottocento e Novecento*, a cura di M. Ferrari, Firenze, La Nuova Italia, 1982, pp. 125-139.

[34] Cfr. G. Turi, *Giovanni Gentile. Una biografia*, Firenze, Giunti, 1995, p. 148; F. Albeggiani, *Il sistema filosofico di Cosmo Guastella*, Firenze, Le Monnier, 1927, p. XI.

[35] Cfr. Lettera di G. Vailati a G. Amato Pojero, s.l., [1°-2 novembre 1903], in G. Vailati, G. Amato Pojero, *Epistolario (1898-1908)*, cit., p. 142.

[36] Per questi ed altri aspetti della vita di Gentile che, in questa sede, possiamo solo accennare, si rimanda a G. Turi, *Giovanni Gentile. Una biografia*, cit.

[37] Lettera di B. Croce a G. Gentile, s.l., 27 aprile 1900, in B. Croce-G. Gentile, *Carteggio. I. 1896-1900*, a cura di C. Cassani e C. Castellani, Introduzione di G. Sasso, Torino, Aragno, 2014, p. 385.

«Mi duole che si sia smarrita la lettera contenente la cartolina del Vailati. Questi vi faceva alcune osservazioni. Non vi dispiacerà di entrare in corrispondenza con lui, ch'è un giovane coltissimo, che insegna matematica nel Liceo di Siracusa, ed è libero docente di Storia della meccanica nell'Univ. di Torino»[38]. Croce aveva dunque provato a mettere in contatto i suoi due corrispondenti. Fallito, per ragioni contingenti, il primo tentativo, egli ritentò poco dopo (giugno 1900) – come si è visto – con Vailati, ma, anche questa volta, da quel che si può ricostruire, senza molta fortuna. Sempre in quel primo anno del secolo, Gentile, parlando a Croce di alcuni giudizi di Tocco e Masci su di un volume di Igino Petrone, scriveva: «al Tocco in particolare so che deve aver fatto buona impressione quella certa infarinatura scientifica» e, alludendo a una recensione che ne aveva fatto Vailati, aggiungeva «[quella stessa] che ha fatto invece venir la bizza al Vailati»[39].

I due si sarebbero incontrati di persona al Congresso internazionale di scienze storiche, tenutosi a Roma tra il 1° e il 9 aprile 1903; pochi giorni dopo, da Como, dove Vailati insegnava, sarebbe partita una lettera con la preghiera di sottoscrivere un abbonamento alla «Critica» a nome della Biblioteca del locale Istituto tecnico. Vi era aggiunto: «Mi spiacque che il poco tempo disponibile che avemmo nei giorni passati a Roma, non mi abbia permesso di conoscerla più da vicino e di scambiare idee, o almeno parole, sugli argomenti a cui ambedue ci interessiamo»[40]. Dopo un saluto a Croce, la lettera si chiudeva rapidamente.

Si tratta, con ogni probabilità, della prima scambiata tra i due, vista la cortese formalità delle espressioni e degli indirizzi di saluto, accompagnata dal dichiarato rammarico per la sfumata occasione di potersi meglio confrontare e conoscere. Non abbiamo, invece, di Gentile la risposta, che certamente vi fu (come dimostra la replica di cui si dirà avanti)[41]. Se pres-

[38] Lettera di B. Croce a G. Gentile, Napoli, 1° maggio 1900, ivi, p. 388.

[39] Lettera di G. Gentile a B. Croce, [Castelvetrano], 23 agosto 1900, ivi, p. 454.

[40] Lettera di G. Vailati a G. Gentile, Como, 15 aprile 1903, in *Appendice documentaria*, *infra*. La circostanza dell'incontro romano è confermata anche in una lettera di G. Vailati a G. Amato Pojero, Roma, 12 aprile 1903, in G. Vailati, G. Amato Pojero, *Epistolario (1898-1908)*, cit., p. 134.

[41] Si veda inoltre la lettera di G. Gentile a B. Croce, [Napoli, 18 aprile 1903], in B. Croce, G. Gentile, *Carteggio. II. 1901-1906*, a cura di C. Cassani e C. Castellani, Torino, Aragno, 2016, p. 168.

so la *Fondazione Giovanni Gentile* di Roma si conservano, infatti, le (poche) missive in uscita da Vailati[42], a Milano, alla Biblioteca di Filosofia, dove trovano posto i faldoni del *Fondo Vailati* che Mario Dal Pra volle far giungere all'Università Statale[43], nessuna traccia resta del carteggio intercorso tra i due. Tanto che, come aveva opportunamente messo in luce Mauro De Zan lavorando a una seconda edizione – purtroppo mai giunta a realizzazione – dell'epistolario del filosofo[44], i rapporti tra Gentile e Vailati costituivano, dal punto di vista documentario, un problema da risolvere[45]. Grazie anche al progetto di digitalizzazione dell'Archivio storico del Senato della Repubblica, possiamo oggi colmare questa lacuna degli studi vailatiani[46].

Gentile – come anticipavamo – accusò ricevuta e Vailati il 25 aprile ringraziava il collega per la «cartolina» che gli annunciava «la spedizione dei fascicoli già usciti della "Critica„» e si congratulava per «per l'interessante articolo sulla "filosofia in Italia dopo il 50"», «del quale attend[eva] con interesse la continuazione»[47]. A un periodo prossimo a

[42] Le lettere sono conservate nell'Archivio della Fondazione Giovanni Gentile per gli Studi Filosofici – Fondazione Roma Sapienza, Roma (= AFG), I, 1, 2, 22V, 5802 Vailati Giovanni. Per l'inventario del Fondo si faccia riferimento alla pagina https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/fondazione-gentile/giovanni-gentile/struttura [ultima consultazione: 16 giugno 2025].

[43] L'archivio personale di Vailati venne donato, insieme alla sua biblioteca personale, all'Università di Milano nel 1959. Gli attori principali, a cui si dovette il successo dell'operazione, furono, oltre al già ricordato Dal Pra, Enzo Vailati, nipote del filosofo, e Ferruccio Rossi-Landi. Vanno ricordate anche, per il ruolo essenziale che ebbero, in tempi diversi, nella sistemazione e valorizzazione del Fondo, Maria Assunta del Torre e Lucia Ronchetti, alla quale si deve l'inventariazione definitiva (cfr. *infra*).

[44] Cfr. M. De Zan, *Per una nuova edizione dell'epistolario di Vailati*, «Annuario del Centro Studi Giovanni Vailati», 2003, pp. 9-11.

[45] Cfr. Id., *L'elenco dei corrispondenti di Vailati*, «Annuario Centro Studi Giovanni Vailati», 2004, pp. 7-17, p. 11.

[46] Cfr. gli *Allegati digitali* alla pagina https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/giovanni-gentile/IT-AFS-034-007019/vailati-giovanni [ultima consultazione: 16 giugno 2025].

[47] Cfr. G. Gentile, *La filosofia in Italia dopo il 1850. I. Gli scettici. I. Giuseppe Ferrari e Ausonio Franchi*, «La Critica», I, fasc. II (20 marzo 1903), pp. 81-94.

questo risalgono anche, verosimilmente, i doni, da parte di Vailati, di due suoi estratti[48].

Dopo questo episodio, un lungo silenzio registra la corrispondenza superstite. Come se qualcosa avesse frenato il prosieguo di una frequentazione che, nata in sordina e con, probabili, reciproche diffidenze, aveva per un frangente imboccato la strada di un più positivo confronto. E, in effetti, molte cose erano successe tra la primavera di quel millesimo e il luglio 1908, quando Vailati riprese in mano la penna per scrivere a Gentile.

3. Tra «Leonardo» e «La Critica»

Vailati aveva conosciuto Papini nella tarda estate del 1902; il giovane gli aveva mandato il testo di una relazione tenuta, grazie all'interessamento di Ettore Regàlia, presso la Società Italiana d'Antropologia, Etnologia e Psicologia comparata[49]. Iniziò, così, un sentito e teoricamente denso dialogo a distanza su alcuni concetti filosofici e scientifici da entrambi giudicati essenziali: *previsione*, *volontà*, *credenza*. Vailati, che nel frattempo aveva avuto modo di entrare in rapporti anche con Prezzolini, venne viepiù assorbito dalla freschezza e potenzialità delle nuove frequentazioni. Egli stava trovando, nei direttori del nuovo nato «Leonardo», due interlocutori attenti, liberi, spregiudicati e, perché no, anche un po' ingenui e impreparati. Erano terreno fertile da dissodare e preparare alla raccolta dei frutti. Nella rivista egli avrebbe poi visto – cominciò a collaborarvi dal 1904 – un mezzo per raggiungere un vasto pubblico e incidere nella vita culturale[50]. Se le annate 1904-1906 sarebbero state quelle della grande

[48] Nella Biblioteca Giovanni Gentile (= BGG), conservata presso la Biblioteca di Filosofia dell'Università La Sapienza, si trova copia, con dedica autografa, de *I sistemi socialisti* e *La teoria aristotelica della definizione*, saggi vailatiani usciti nel 1903; cfr. L. Catalani, *Fondo Giovanni Gentile. Catalogo degli estratti e degli opuscoli con note di dedica*, Roma, 2015, p. 143, consultabile all'indirizzo https://bibliofilosofia.web.uniroma1.it/sites/default/files/download/Gentile_opuscoli_dedica.pdf [ultima consultazione: 16 giugno 2025].

[49] G. Papini, *La teoria psicologica della previsione*, «Archivio per l'antropologia e l'etnologia», XXXII, 1902, pp. 351-375. Cfr. inoltre *Epistolario*, p. 323.

[50] Non è possibile, nei limiti che ci si è posti per questo contributo, richiamare tutti gli aspetti della collaborazione vailatiana al «Leonardo»; ci si limiterà, pertanto, a

ribalta, dell'apprezzamento internazionale, del divenire *de facto* l'organo ufficiale del pragmatismo italico, già la prima annata (in due serie) della rivista aveva avuto, infatti, una eco tutt'altro che marginale. Nonostante la ritrosia dell'accademia a parlare dei «fessilli» di Firenze[51], e anzi, forse, in diretta conseguenza di ciò, Croce si accorse precocemente del loro valore o, perlomeno, della possibilità di trovare alleati contro la paludata filosofia universitaria, incarnata, massimamente, dalle varie declinazioni del positivismo. La recensione che Croce aveva consegnato alla «Critica» del luglio 1903[52] era stata tutto sommato positiva: Papini, Prezzolini, Giuseppe Antonio Borgese erano stati definiti originali, «vivaci» e «mordaci», tanto che egli si era trovato a simpatizzare «fortemente» con loro; li aveva riconosciuti, infine, idealisti, benché bergsoniani; essi erano esponenti, certo, di un idealismo poco e mal compreso, eppure meritevoli di essere trattati da controparte degna d'interlocuzione e, se possibile o necessario, di essere cooptata nello schieramento. Erano ancora lontani da venire i tempi in cui Croce nella *Storia d'Italia* (1927) avrebbe fortemente ridimensionato il valore culturale della vicenda del «Leonardo», ormai considerato, a mente fredda, lampante esempio di quella reazione *irrazionalistica* dell'ambiente intellettuale italiano al «superficiale» razionalismo della filosofia positivistica[53].

La circostanza della recensione accese gli animi di Papini e Prezzolini, pronti, finalmente, a un consorzio intellettuale sfidante e che con-

richiamarne solo alcuni punti funzionali agli obiettivi qui prefissati. Per una più ampia visione dei rapporti di Vailati con l'ambiente leonardiano si vedano G. Lanaro, *Vailati e il «Leonardo»*, in N. Badaloni et al., *La storia della filosofia come sapere critico: studi offerti a Maria Dal Pra*, Introduzione di E. Garin, Milano, FrancoAngeli, 1984, pp, 604-619; Id., *Giovanni Vailati e la rivista "Leonardo"*, in *Le avanguardie della filosofia italiana del XX secolo*, a cura di P. Di Giovanni, Milano, FrancoAngeli, 2002, pp. 141-148; si permetta, inoltre, di rimandare a L. Natali, *Alla ricerca di «alleati» e «compagni d'arme»*, in G. Vailati, *Scritti dal Leonardo*, Napoli, Bibliopolis, 2024, pp. 11-117.

[51] Così li definiva Antonio Labriola in una lettera a Igino Petrone, [Roma], 2 dicembre [1903]; cfr. A. Labriola, *Carteggio. V: 1899-1904*, a cura di S. Miccolis, Napoli, Bibliopolis, 2006, pp. 335-336.

[52] B. Croce, *Rec. a* Leonardo*, pubblicazione periodica* ecc., «La Critica», I, 1903, pp. 287-291.

[53] Cfr. B. Croce, *Storia d'Italia. Dal 1871 al 1915*, Napoli, Bibliopolis, 2004, p. 239.

sentisse di proiettarli sul palcoscenico dell'intellighenzia nostrana. La replica di Papini, sul primo numero della seconda serie del «Leonardo» (novembre 1903), giocava, quindi, lo stesso gioco. Rispondendo ad alcune circoscritte critiche crociane, egli lasciava che passasse il succo del messaggio, che consisteva nel riconoscersi all'interno del medesimo posizionamento del recensore; in quest'ottica va sicuramente inquadrata la sottolineatura del comportamento di Croce, «ardito, coraggioso, valoroso, [...] temerario», che «[n]on contento di attaccare i famosi non teme di lodar degli oscuri, e dopo aver detto il fatto loro a dei vecchi si spinge fino a discutere con dei giovanissimi»; «si vede subito» – e lo diceva a mo' di lode – «che lei non è un professore di università». Pur nel ribadire i punti fermi e la natura del progetto leonardiano, Papini sembrava venire incontro a Croce e concludeva con una specie di *captatio benevolentiae*: «Faremo degli studi, delle ricerche, delle discussioni e magari della bibliografia, ma sempre colla stessa coscienza di fare un bel giuoco, che potremo lasciare o mutare a nostro piacimento. Intanto abbiamo cominciato qualcosa di simile in questo risorto *Leonardo* e ci proponiamo di continuare. Cosa ne pensa lei, carissimo Croce?»[54].

Vailati, in ottimi rapporti personali con Croce, ma avverso alle sue posizioni teoriche, aveva capito quale fosse l'inclinazione che il filosofo napoletano volesse dare alle sue relazioni coi giovani fiorentini. Si era perciò detto contento della recensione, più che altro per i possibili effetti che essa avrebbe potuto produrre; aveva scritto a Papini: «vorrei bene che avesse il buon effetto di spingere te e i tuoi collaboratori a non desistere dall'opera intrapresa, proprio ora che essa comincia ad essere apprezzata e *segnalata* a quella parte del nostro pubblico letterario che è più preparata a intenderne lo spirito»[55]. Era stata, tuttavia, la chiusa di Croce a solleticare in Vailati alcune riflessioni. Sulla «Critica» stava scritto che «La filosofia dev'essere, sì, convinzione interna, ma dev'anche assumere forma di *studio*, di *ricerca*, di *discussione*, di *bibliografia*. Bisogna, insomma, guardarsi dal difetto, che direi, della genericità»; d'appresso si pronosticava che «I colti ed acuti scrittori del *Leonardo* possono met-

[54] Gian Falco [G. Papini], *Risposta a Benedetto Croce*, «Leonardo», n. 10, 1903, pp. 10-11.

[55] Lettera di G. Vailati a G. Papini, Crema, 31 agosto 1903, in *Epistolario*, p. 365.

tersi sulla via feconda, e alcuni dei loro scritti mostrano già forma più concreta, ed io prevedo che, dopo un primo sfogo durato qualche mese, si stancheranno dal rifare la loro generica professione di fede»[56] e – possiamo noi completare questa sorta di aposiopesi – abbracceranno una forma compiuta di idealismo. Vailati così aveva commentato, prima che uscisse la risposta di Papini:

> Sulle osservazioni del Croce vi sarebbe molto da discutere. Il consiglio, tuttavia, col quale esse conchiudono mi pare utile e molto a proposito. Solo vorrei domandargli che cosa egli intende per «principio idealistico», della cui «verità» erano «compresi» quei vecchi idealisti napoletani ai quali egli allude (Spaventa?). Temo che a questi ultimi, assai più che agli scrittori del «Leonardo», si approprierebbe l'appunto di essere troppo «generici». Nessuna filosofia fu meno «specifica» (εἰδοποιητική) della loro e di quella dei loro maestri tedeschi, e il Croce, che a questi… quasi è nipote […], dovrebbe vedere, oltre che la pagliuzza nell'occhio altrui, anche… la trave nell'occhio proprio e dei suoi collaboratori (per esempio Gentile).[57]

Vailati riconosceva del vero nelle parole di Croce – d'altronde egli, riuscendovi per un tratto, avrebbe cercato di incanalare le spesso confuse convinzioni di Papini e Prezzolini in una direzione più concreta e teoricamente controllata –, ma, con l'intento di trar l'acqua al suo mulino, ribaltava la critica su chi l'aveva mossa, chiamando in causa anche Gentile.

Con Croce e «La Critica» le cose ebbero poi un'evoluzione negativa, soprattutto durante gli anni 'pragmatisti' del «Leonardo» (1904-1906), pur non giungendo mai a una rottura definitiva. Il filosofo napoletano avrebbe rimproverato i giovani amici per quello che riteneva un vero e proprio voltafaccia: da rivista antipositivista il «Leonardo» era divenuta, in modo inconsapevole, un organo del positivismo[58]. Prezzolini fu mol-

[56] B. Croce, *Rec. a* Leonardo, cit., p. 291.

[57] Lettera di G. Vailati a G. Papini, Crema, 31 agosto 1903, in *Epistolario*, p. 365.

[58] Cfr. la lettera di B. Croce a G. Papini, Weggis, 21 agosto 1906, in B. Croce, G. Papini, *Carteggio 1902-1914*, a cura di M. Panetta, Introduzione di Gennaro Sasso, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, p. 149.

to colpito dalle osservazioni di Croce e, complice anche un successivo periodo di crisi personale, gli si avvicinò molto e diede vita, sulla scorta di un crocianesimo più ponderato, alla sua creatura più importante: «La Voce» (1908-1916). Altri lidi avrebbero visto approdare anche Papini, collaboratore della «Voce» (che diresse nel 1912), fondatore con Giovanni Amendola della rivista d'ispirazione teosofica «L'anima» (1911), assorbito poi dall'impegno futurista e interventista di «Lacerba» (1913-1915), anticamera del successivo pentimento e della conversione religiosa.

Meno rilevante e più limitato, senz'altro, il loro interfacciarsi con Gentile[59]. Papini aveva recensito, all'inizio del 1904, *Dal Genovesi al Galluppi*[60], dimostrando di apprezzare il volume. Non aveva, però, mancato di comunicare una sostanziale insoddisfazione:

> Il libro del Gentile, date l'intenzioni sue prevalentemente storiche, è fatto bene: non c'è niente da dire. È pieno di riassunti ben fatti, di richiami preziosi, di notizie interessanti. Ma dice poco, e dei filosofi e di lui. Perché se il Gentile vuol far lo storico, non sceglie soggetti più importanti, magari di filosofia straniera, ch'è pur si mal nota fra noi? [...] O piuttosto, perché il Gentile, invece di fare il narratore del pensiero altrui, non ci dà, egli che ha l'amore della speculazione idealista, qualche saggio teorico che sia un più personale prodotto del suo pensiero?[61]

Gentile non se la prese troppo – ancora –, ma contestò nel merito il concetto di lavoro storiografico che emergeva dalle righe di Papini[62] e,

[59] Su Gentile interlocutore di Papini e del «Leonardo» cfr. P. Casini, *op. cit.*, pp. 69, 124-133 e S. Bassi, *Immagini del rinascimento. Garin, Gentile, Papini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 85-142 (dov'è pubblicato il carteggio Gentile-Papini).

[60] G. Gentile, *Dal Genovesi al Galluppi. Ricerche storiche*, Napoli, Edizioni della «Critica», 1903.

[61] G. F. [G. Papini], *La filosofia in Italia*, «Leonardo», n. 12, 1904, pp. 23-24. A questa 'filosofia italiana' ricostruita da Gentile, Papini contrapponeva idealmente la sua G. Papini, *Philosophy in Italy*, «The Monist», XIII, 1903, pp. 553-585.

[62] Cfr. la lettera di G. Papini a G. Gentile, [Firenze], 27 aprile 1904, in AFG, 1, 1, 2, 4244 Papini Giovanni. Anche le scansioni delle lettere di Papini sono disponibili sul sito del Senato della Repubblica, Patrimonio dell'Archivio Storico: https://patri-

nel recensire la traduzione italiana di *Le varie forme della coscienza religiosa* di William James, attaccò il filosofo americano perché le critiche giungessero, di sponda, proprio a Papini[63]. Ciò che, infine, rese a Gentile insostenibile il rapporto con Papini fu la polemica hegeliana che seguì all'articolo-recensione *La logica di B. Croce* (1905); essa recise il già sottile filo che lo legava al «Leonardo»[64]. Papini, al di là di qualche sporadica comunicazione nel terzo decennio del Novecento, avrebbe recuperato il rapporto con Gentile solo nella seconda metà degli anni Trenta, cercando in lui più l'intellettuale di regime che non il filosofo, anche se i due strinsero, in ultimo, un'amicizia sincera[65]. Per quanto riguarda Prezzolini, si può certo affermare, che, durante la fase leonardiana, il rapporto – a distanza – fu conflittuale e di reciproca incomprensione[66]. Diversa la situazione dopo il 1908, della quale, per gli scopi che ci si è qui posti, non facciamo menzione[67].

A dire il vero, però, l'esordio dei contatti di Gentile coi leonardiani era stato positivo, dato che, a quanto risulta, fu lui stesso a consigliare

monio.archivio.senato.it/inventario/scheda/giovanni-gentile/IT-AFS-034-005456/papini-giovanni [ultima consultazione: 16 giugno 2025]. Cfr. S. Bassi, *op. cit.*, pp. 117-118.

63 Cfr. G. Gentile, *Rec.* di W. James, *Le varie forme della coscienza religiosa*, ecc., «La Critica», II, 1904, pp. 471-482.

64 In G. Papini, *La logica di B. Croce*, «Leonardo», n. 17, 1905, pp. 115-120, si legge (p. 116): «Il Croce veramente non vuol esser chiamato hegeliano e infatti non accetta tutto l'idealismo assoluto, con tutte le sue forniture e bardature, come fa il suo compagno Gentile». Per l'evoluzione dei rapporti tra Papini e Gentile dopo i contrasti che seguirono a questo articolo, cfr. le lettere di B. Croce a G. Gentile, [Napoli, ~ 26 luglio 1905], in B. Croce, G. Gentile, *Carteggio II. 1901-1906*, cit., p. 365, e di B. Croce a G. Papini, [Napoli, 28 luglio 1905], in B. Croce, G. Papini, *Carteggio 1902-1914*, cit., pp. 117-118.

65 Si cfr. soprattutto le lettere del '43-'44, in AFG, *loc. cit.*; S. Bassi, *op. cit.*, pp. 138-142.

66 Cfr. Giuliano il Sofista [G. Prezzolini], *Il David della filosofia inglese, (F. C. S. Schiller)*, «Leonardo», n. 12, 1904, pp. 1-3; G. Gentile, *Rec.* di W. James, cit. e le missive di novembre-dicembre 1904 scambiate da Prezzolini con Croce, in B. Croce, G. Prezzolini, *Carteggio. I. 1904-1910*, a cura di E. Giammattei, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990, pp. 17-21.

67 Si rimanda a G. Gentile, G. Prezzolini, *Carteggio 1908-1940*, a cura di A. Tarquini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, con ampio saggio introduttivo (pp. V-LXVIII).

a Croce la lettura di quel foglio che si stampava in Firenze[68]. Curiosa è una circostanza che la dice lunga sul primo atteggiamento di Gentile nei confronti del «Leonardo» e sulla lettura che se ne poteva dare dall'esterno. Uscito nel novembre 1903 il primo fascicolo della nuova serie, egli aveva ricevuta una lettera dal maestro Jaja – siamo al 14 dicembre – che, leggendo l'articolo d'apertura, riteneva di aver smascherato chi si celava sotto il *nom de plume* con cui era firmato: «Non ti dico la curiosità, fatta più viva e pungente, di ripigliare il «Leonardo», e l'ho fatto oggi, dando presto una rapida occhiata al rimanente; dico rapida, perché oggi la prima impressione del bizzarro stile del programma ha presto perduto terreno, ed ha ceduto il posto all'esatto giudizio [...]: ma chi, chi, caro Gian Falco mio, se non Giov. Gentile tu sei?»[69]. «No, Gianfalco è proprio un fiorentino», aveva replicato Gentile, «pare impossibile; ma è così. E Giuliano il Sofista è un altro fiorentino: due giovani, non bene orientati, ma pieni d'ingegno e d'animo filosofico, che bisogna incoraggiare, perché faranno bene agli studi filosofici italiani». E aveva aggiunto: «Cotesti giovani non sono con noi, ma come avete già visto, sono molto vicini a noi, e con noi nemici dei nostri nemici. La campagna da loro intrapresa contro i nostri professori universitari di filosofia, io non l'avrei potuta fare, benché qualche cosa di simile sarà il seguito degli articoli che vengo scrivendo nella «Critica» sulla nostra filosofia contemporanea»[70].

Queste parole di Gentile erano lo specchio della postura che, in quella fase, avevano assunto i due principali attori della «Critica» nei confronti dei leonardiani. Al riconoscimento delle innegabili doti, soprattutto di strategia culturale, si affiancava la presa di coscienza dei loro limiti e della ristretta efficacia dei loro mezzi[71].

[68] «Ricordo che, nei primi mesi del 1903, io, essendo occupatissimo, avevo dato solo qualche sguardo fuggevole al Leonardo; e fu il Gentile che insistette perché io lo leggessi, elogiandomelo; e fu il Gentile che mi consigliò di consacrare alla rivista giovanile una recensione». Così avrebbe scritto Croce a Prezzolini nel gennaio 1907; cfr. B. Croce, G. Prezzolini, *Carteggio. I. 1904-1910*, cit., p. 64.

[69] G. Gentile, *Epistolario. II. Gentile-Jaja, Carteggio*, a cura di M. Sandirocco, Firenze, Sansoni, 1969, vol. 2, pp. 255-256.

[70] Ivi, pp. 258-259.

[71] Rispondendo a uno Jaja molto scettico rispetto alla reale capacità dei leonardiani di incidere nel dibattito intellettuale italiano, Gentile (9 gennaio 1904) dimostrava

Papini aveva percepito tale vicinanza[72], cementata principalmente dalla presa di mira degli stessi bersagli critici, come dimostra non tanto la lettera che Papini aveva spedito a Gentile il 28 novembre 1903, in cui aveva ringraziato per l'appoggio che non aveva fatto mancare al «risorto *Leonardo*», ma quella del luglio 1904, nella quale si evidenziava una convergenza su obiettivi comuni tale da poter far passare in secondo piano la difformità dei mezzi: «Caro professore», scriveva Papini, «tante e sincere congratulazioni per le rivediture di buccie del Mamiani e del Mariano[73]. È tempo davvero di liberarsi da questi muti chiacchieroni! Lei compie l'opera con maggiore urbanità, ma io non so resistere moltissime volte al sarcasmo. Speriamo in ogni modo che i mezzi diversi concorrano allo stesso scopo e che si faccia in Italia della filosofia più seria di quella che si fa e s'è fatta fin qui»[74].

Visti però gli sviluppi successivi dei rapporti con Gentile, non è un'ipotesi peregrina che, al di là delle sempre possibili lacune del suo archivio personale, non vi sia stata, per più di cinque anni, alcuna comunicazione diretta tra Vailati, fortemente coinvolto nell'avventura del «Leonardo», e il filosofo dell'attualismo. Qualche piccola traccia è possibile scorgerla, ma si tratta di contatti minimi o, anche, intermediati[75]. Un caso particolare è rappresentato dalla strana – per come giunse – richiesta che Vailati fece arrivare a Croce nell'ottobre del 1905. Gentile, sulla «Critica», aveva fatto oggetto di una lunga e, a tratti, aspra lettura

d'intendersi col suo vecchio professore e gli scriveva che i «giovani del "Leonardo" [...] non lasceranno profonde tracce, ma potranno servire a discreditare di fronte al gran pubblico questi accademici di tutte le accademie che si fanno scudo alle nostre critiche del nome che già si sono acquistato»; ivi, p. 272.

72 Una diversa interpretazione dei documenti che si sono qui citati dà G. Saffi, *L'indubbio feeling di Gentile verso il «Leonardo»*, «Giornale critico della filosofia italiana», XCII, 2013, pp. 426-435.

73 Cfr. G. Gentile, *La filosofia in Italia dopo il 1850. II. I Platonici. I. Terenzio Mamiani*, «La Critica», II, 1904, pp. 265-291; Id., *Rec.* a R. Mariano, *Intorno alla storia della Chiesa. Discorsi ed investigazioni*, Firenze, Barbera, 1904, «La Critica», II, 1904, pp. 297-303.

74 Cfr. le lettere di G. Papini a G. Gentile, Firenze, 28 novembre 1903; Firenze, 18 luglio 1904; AFG, *loc. cit.*; Cfr. S. Bassi, *op. cit.*, p. 118.

75 Cfr., per es., le lettere di G. Amato Pojero a G. Vailati, Palermo 12 e 26 gennaio 1908, in G. Vailati, G. Amato Pojero, *Epistolario (1898-1908)*, cit., pp. 196-197.

l'*Introduction à la philosophie néo-scolastique* di Maurice De Wulf[76], al che a Vailati fu domandato di intercedere presso il direttore: «Caro Croce, l'amico Dr. Giuseppe Amato Pojero [...] mi scrive onde le domandi se pubblicherebbe volentieri nella Critica una risposta in francese all'articolo del Gentile sul De Wulf, che un amico di quest'ultimo le vorrebbe mandare. Non capisco perché l'amico N. 2 (di cui non so il nome) non si rivolga direttamente a Lei o al Gentile [...]. Ad ogni modo dixi et salvavi animam meam»[77]. La cosa, tuttavia, non ebbe seguito; De Wulf avrebbe risposto solo diversi anni dopo, al riapparire di quel contributo gentiliano nel volume *Il modernismo*[78].

D'altro canto, l'opinione di Vailati nei confronti di Gentile non era mutata. Dopo aver cominciato a leggere un saggio di Emilio Bodrero sul numero di aprile 1906 del «Leonardo»[79], aveva scritto a Papini «ho *paura* di continuare» e, una volta concluso, aveva scritto: «peccato che [l'autore] non l'abbia mandato alla «Critica» di Croce: aveva il suo posto accanto a quello di Gentile»[80].

4. Una distanza incolmabile

Dal 1903 delle prime due lettere al 1908 dell'ultima, del resto, molte cose erano cambiate per Vailati e Gentile, dal punto di vista professionale e personale. Per Vailati, il cui impegno nel «Leonardo» era andato via via affievolendosi, vi era stato un significativo mutamento nella natura del

[76] M. De Wulf, *Introduction à la philosophie néo-scolastique*, Paris, Alcan, 1904; per la recensione di Gentile cfr. «La Critica», III, 1905, pp. 203-221.

[77] Lettera di G. Vailati a B. Croce, Firenze, 30 ottobre [1905], in B. Croce, G. Vailati, *Carteggio (1899-1905)*, cit., p. 115. Su questo cfr. anche G. Vailati, G. Amato Pojero, *Epistolario (1898-1908)*, cit., pp. 167, 168, 170, 171.

[78] Cfr. G. Gentile, *Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia*, Bari, Laterza, 1909, pp. 111-148; M. De Wulf, *La scolastica vecchia e nuova*, «La Critica», IX, 1911, pp. 213-222.

[79] Cfr. E. Bodrero, *Per difendere una metafisica*, «Leonardo», n. 20, 1906, pp. 116-128.

[80] Lettere di G. Vailati a G. Papini, s.l., 14 maggio 1906; Crema, 17 maggio 1906, in *Epistolario*, p. 437. Il riferimento è, probabilmente, a G. Gentile, *La filosofia in Italia dopo il 1850. II. I Platonici. 4. Luigi Ferri*, «La Critica», IV, 1906, pp. 107-122.

suo impegno lavorativo. Nel novembre 1905 era stato cooptato, su indicazione di Gaetano Salvemini, all'interno della Commissione Reale per la riforma degli studi secondari voluta dal ministro Lorenzo Bianchi[81], il che aveva comportato il suo trasferimento a Roma.

L'esistenza di Gentile aveva subito ancor più grossi cambiamenti. Vinta finalmente a Palermo la cattedra universitaria – ma di Storia della filosofia –, egli aveva iniziato (ottobre 1906), con la numerosa famiglia, la sua nuova vita, giovandosi delle maggiori potenzialità di diffusione del proprio pensiero legate al magistero universitario. Lo sguardo, però, era ancora rivolto a Napoli e alla sua Università – là avrebbe potuto stare vicino a Croce e meglio seguire le congiunte iniziative culturali. Quando si aprì uno spiraglio per il rientro, Croce molto si spese per far tornare l'amico, ma inutilmente, visto che, per sostituire Alessandro Chiappelli, l'Ateneo partenopeo decise di chiamare (maggio 1908) Aurelio Covotti, non senza successive, aspre polemiche[82]. Per lui si prospettò, dunque, un prolungamento del soggiorno siciliano (che sarebbe durato sino al 1914), addolcito dal sodalizio, ormai ben saldo, con Amato Pojero, presso cui, dal 1906, aveva stabilito il suo studio, al pian terreno di Villa Amato. In questo periodo anche Gentile si occupò molto dei temi dell'educazione e della scuola, intervenendo pubblicamente sull'argomento in più occasioni, non ignaro dei lavori della Commissione di cui faceva parte Vailati. Non stupisce più di tanto, quindi, trovare, tra gli opuscoli della biblioteca di Vailati, una copia de *La riforma della scuola media* («Rivista d'Italia», gennaio 1906), inviatagli direttamente da Gentile, come dimostra la dedica manoscritta[83].

Si giunge, così, al 1908. Tramite del rinnovato (e rimasto circoscritto) contatto tra Gentile e Vailati fu il «comune amico» Amato Pojero[84],

[81] Cfr. D. Bertoni Jovine, *La scuola italiana dal 1870 ai giorni nostri*, Roma, Editori Riuniti, 1958; M. Morandi, *La scuola secondaria in Italia. Ordinamento e programmi dal 1859 ad oggi*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

[82] Cfr. B. Croce, *Il caso Gentile e la disonestà nella vita universitaria italiana*, Bari, Laterza, 1909.

[83] Cfr. *L'Archivio Giovanni Vailati*, a cura di L. Ronchetti, Bologna, Cisalpino, 1998, p. 230.

[84] Gentile, in verità, aveva, insieme ad Amato Pojero e Croce, firmato una cartolina postale diretta a Vailati e datata Palermo, 11 maggio 1908, contenente il messaggio:

che, nel giugno o, al più tardi, nei primissimi giorni di luglio 1908, pregava Vailati di recensire il fresco di stampa *Identité et réalité* di Émile Meyerson[85]. Egli informava inoltre di aver richiesto informazioni sulle tempistiche per l'adesione al Congresso internazionale di filosofia che si sarebbe svolto ad Heidelberg nel settembre successivo. Richiesta che aveva inoltrato anche «per conto di Gentile», al quale – proseguiva – «la prego di volere spedire *al più presto* un estratto del Suo articolo circa le opinioni di due filosofi sull'insegnamento precoce della filosofia del quale anche lui le sarà gratissimo»[86].

Vailati, impegnato nella seconda metà di giugno in un viaggio in Grecia[87], era stato per un po' fuori Roma e, non appena ne aveva avuta la possibilità (7 luglio 1908) – immaginiamo, soprattutto, per assecondare una richiesta che veniva da Amato Pojero – indirizzò direttamente a Gentile, scusandosi per il ritardo. «Le spedisco oggi stesso» – continuava – «una delle poche copie che me ne sono rimaste, e mi permetto sullo stesso tema di farle omaggio di un'altra mia recente pubblicazione»[88]. Si trattava, con ogni probabilità, dei saggi *L'opinione di due filosofi antichi*

«Affettuosi saluti e rallegramenti per la guarigione di sua madre». Cfr. G. Vailati, G. Amato Pojero, *Epistolario (1898-1908)*, cit., p. 203.

85 É. Meyerson, *Identité et réalité*, Paris, Alcan, 1908. Volume che non fu mai recensito da Vailati, ma che egli, mesi dopo, scordandosi evidentemente della comunicazione di Amato Pojero, segnalò a sua volta all'amico; cfr. lettera di G. Vailati a G. Amato Pojero, Firenze, 12 novembre 1908, in G. Vailati, G. Amato Pojero, *Epistolario (1898-1908)*, cit., p. 205.

86 Lettera di G. Amato Pojero a G. Vailati, Palermo, s.d., in G. Vailati, G. Amato Pojero, *Epistolario (1898-1908)*, cit., p. 205. Per la datazione: si tenga presente che la missiva appare contrassegnata da un numero progressivo autografo («34ª») che la colloca dopo la «32ª», del 6 giugno 1908, e prima della lettera di Vailati a Gentile del 7 luglio dello stesso anno (cfr. *infra*).

87 Cfr., per es., la lettera di G. Vailati a G. C. Ferrari, Atene, 28 giugno 1908, in *Epistolario*, p. 82.

88 Cfr. *infra*. Ad Amato Pojero avrebbe scritto da Roma, il 16 luglio successivo: «Ho spedito già da tempo al Gentile il mio estratto che desiderava, ma non so ancora se l'abbia ricevuto»; in S. Corso, *Modernismo ed antimodernismo alla biblioteca filosofica di Palermo*, «Laurentianum», XLIX, 2008, pp. 371-512, qui p. 458. Presso la BGG si trova anche, con dedica autografa, l'estratto di G. Vailati, *On Material Representations of Deductive Processes*, «The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods», V, 1908, pp. 309-316.

sui pericoli di un insegnamento prematuro della Logica e dell'Etica[89] e *Sull'insegnamento della matematica nello stadio superiore della scuola secondaria*[90]. Erano due lavori figli dell'impegno di Vailati nei lavori Commissione e in essi emergevano alcune delle priorità poste dal cremasco per una virtuosa riforma dell'insegnamento secondario[91]. In particolare, nel primo di essi – quello desiderato da Gentile – egli forniva le linee guida di una modalità e di una tempistica d'insegnamento della filosofia affatto peculiare. Lo faceva prendendo le mosse dalla *Repubblica* platonica e dall'*Etica Nicomachea*, da cui era possibile distillare le seguenti conclusioni: 1) al discente devono essere prima presentate le diverse scienze particolari e solo dopo di esse la filosofia – la familiarità con le prime è, infatti, condizione necessaria alla corretta introduzione della seconda, che è, si può dire, il «coronamento» di tutto il sapere; 2) alla filosofia possono accedere solo i (pochi) studenti qualificati per tale studio; 3) non si devono affrettare i tempi, i problemi della logica e, ancor di più, dell'etica chiedono un periodo di maturazione per venire correttamente affrontati. Su quest'ultimo assunto Vailati si intratteneva più distesamente; faceva notare – seguendo Platone – quanto fosse utile al principio di un percorso educativo, una fase 'dogmatica' attraverso cui assorbire, senza una continua messa in discussione delle acquisizioni, le nozioni basilari di una disciplina. Sono queste e il percorso nel frattempo compiuto a pre-

[89] G. Vailati, *L'opinione di due filosofi antichi sui pericoli di un insegnamento prematuro della Logica e dell'Etica*, in F. Enriques et al., *Questioni filosofiche*, Bologna-Modena, Formiggini, 1908, pp. 307-16; lavoro già stampato col titolo G. Vailati, *Le vedute di Platone e di Aristotele sugli inconvenienti di un insegnamento prematuro della Filosofia*, «Rivista di Psicologia applicata alla Pedagogia ed alla Psicopatologia», III, fasc. 6 (nov.-dic. 1907), in *Scritti*, pp. 822-827.

[90] G. Vailati, *Sull'insegnamento della matematica nello stadio superiore della scuola secondaria*, «Bollettino di matematica», VI, fasc. 10-11-12 (ott.-nov.-dic. 1907); cfr. *Scritti*, pp. 805-821, 843. L'estratto è presente nella BGG. Non si conserva il precedente, poiché fu probabilmente restituito da Gentile a Vailati, come da richiesta di quest'ultimo, cfr. *infra*.

[91] Sulla pedagogia di Vailati si vedano almeno F. Cafaro, *Le idee pedagogiche di Giovanni Vailati*, «Rivista di storia della filosofia», XVIII, 1963, pp. 454-463; L. Giacardi, *La scuola come "laboratorio". Giovanni Vailati e il progetto di riforma dell'insegnamento della matematica*, «Annali del Centro Pannunzio», 2007-2008, pp. 321-334.

parare alla fase 'critica'. Applicando un'intuizione di Aristotele – «ciascuno può ben giudicare soltanto delle cose cui egli ha esperienza» – ai casi della logica e dell'etica, mostrava poi come fosse il caso di ritardare il loro insegnamento perché esso potesse dare i frutti sperati.

Non erano principi avulsi dalla precedente pedagogia vailatiana, che concepiva il processo educativo soprattutto in termini sperimentali e di autoapprendimento, con l'istituzione scolastica più simile a un laboratorio dove fare esperienze (guidate), che non a un'aula dove ascoltare lezioni frontali[92]. Nel contesto della scuola secondaria lo spazio da assegnare alla filosofia era, dunque, minimo; se questa era da lui concepita come momento di riflessione e di verifica dei processi logici delle scienze e come metodo di coordinazione dei loro risultati, non stupisce che Vailati pensasse a una sua introduzione solo nelle fasi finali dell'istruzione media, la quale aveva come obiettivo fondamentale il far apprendere i rudimenti di quelle scienze. All'università sarebbe stata demandata la fase della critica, in un contesto, per altro, di autonomizzazione degli studi filosofici dalla Facoltà di lettere, onde facilitare l'accesso a studenti di ogni formazione ed emancipando la disciplina dalle perniciose influenze degli studi letterari. Uno dei cavalli di battaglia di Vailati, all'interno dei lavori della Commissione, fu, infatti, quello dell'abolizione dell'insegnante specifico di filosofia per i licei[93].

Grande era dunque la distanza, anche sul terreno pedagogico, da Gentile[94], la cui idea di scuola media, unica, classica, formativa più che

[92] Cfr. G. Vailati, *Idee Pedagogiche di H. G. Wells*, «Rivista di Psicologia applicata alla Pedagogia e alla Psicopatologia», II, 3, mag.-giu. 1906, in *Scritti*, pp. 713-717. Ciò non deve, però, far dimenticare che Vailati non si appiattì mai sulle posizioni del positivismo e ne fu, anzi, pur recependone alcune sensibilità, un tenace critico. Sui rapporti di Vailati coi positivisti si può vedere G. Lanaro, *Vailati e il positivismo*, in *Il positivistno e la cultura italiana*, a cura di E.R Papa, Milano, FrancoAngeli, 1985, pp. 243-257.

[93] Cfr. G. Vailati, *Una proposta innovativa per l'insegnamento medio della filosofia*, in F. Minazzi, *Giovanni Vailati epistemologo e maestro*, Milano-Udine, Mimesis, 2011, pp. 197-199.

[94] Sulla pedagogia gentiliana, ci limitiamo a rinviare agli atti del convegno di Catania del 1994: *Giovanni Gentile. La pedagogia. La Scuola*, a cura di G. Spadafora, Roma, Armando Editore, 1997.

nozionistica, viatico esclusivo per l'università, si poneva agli antipodi della concezione vailatiana[95]. La presenza e il ruolo assegnato alla filosofia segnavano ancor di più il divaricarsi delle posizioni: essa doveva permeare, sin dall'inizio, il *cursus* dell'allievo. Dialogando proprio con Salvemini, del quale era diventato amico a seguito del Congresso della FNISM di Napoli (settembre 1907), Gentile aveva espresso, contro lo storico meridionalista, parere favorevole alla permanenza della religione nell'insegnamento elementare; questa forma di filosofia non completamente dispiegata formava gli alunni a una fede e preparava alla vera filosofia[96]. Già nel 1900 Gentile, polemizzando con Masci, aveva infatti parlato della filosofia, sì, in termini di «coronamento», di «tetto» dell'istruzione, un'istruzione, però, che doveva di fatto coincidere con il percorso della progressiva autocoscienza dello Spirito, in modo tale che essa costituisse anche la base dell'edificio. Se il compito della scuola secondaria è la «formazione dello spirito», snodo essenziale sarà il determinare cosa sia lo Spirito, questione che «è tutta filosofica» e da lasciare ai filosofi. Nessun ruolo, se non subordinato, era assegnato alle scienze, le quali non possono «conferire menomamente alla formazione di tal superiore coscienza di sé, che dalla filosofia deriva», «perché l'oggetto delle scienze è offerto allo spirito, e il loro progresso non può quindi se non straniare da sé medesimo lo spirito; diminuire, non aumentare la coscienza di sé»[97].

Insomma, quella dei rapporti tra Vailati e Gentile è la storia di un dialogo impossibile. Lontani teoreticamente, incompatibili sotto il profilo pedagogico, neppure la generosità e la buona disposizione di carattere che li accomunava poterono far loro superare uno iato incolmabile. Difficile era anche solo riconoscere il valore filosofico e scientifico del lavoro dell'altro; furono poli opposti di un mondo intellettuale che cercava ancora di trovare una strada, dopo i (sobri) fasti del positivismo ottocentesco. Si trovarono, nello stesso momento, a cercare di imprimere la rotta a quella reazione culturale e questo acuì, probabilmente, anche

[95] Cfr. G. Gentile, *La riforma della scuola media*, in Id., *Scuola e filosofia*, Palermo, Sandron 1908, pp. 173-209.

[96] Cfr. Id., *Scuola laica*, in ivi, pp. 311 e sgg.

[97] Cfr. Id., *L'insegnamento della logica e la filosofia nei licei*, in ivi, pp. 49-60.

la diffidenza che da subito era nata[98]. Neppure le comuni frequentazioni riuscirono a rompere quella ritrosia al contatto reciproco che gli scritti e i documenti che abbiamo testimoniano. In questo contesto, le burrascose vicissitudini del «Leonardo» furono occasione di divaricazione più che di avvicinamento.

Vailati non parlò mai pubblicamente di Gentile. Gentile lo fece solo quando l'altro e le idee che lo avevano mosso erano ormai – per lui – da considerarsi materia della musa Clio.

5. Appendice documentaria: tre lettere di Giovanni Vailati a Giovanni Gentile (1903-1908)

(Archivio della Fondazione Giovanni Gentile per gli Studi Filosofici – Fondazione Roma Sapienza, Roma, *1. Corrispondenza, 2. Lettere inviate a Gentile, 22. V, u.a. 5802*)

Como 15 aprile '03

Egregio Professore,
La prego a voler inscrivere la "Biblioteca dell'Istituto tecnico di Como„ tra gli abbonati alla "Critica„, di cui le sarà tosto trasmesso l'importo dell'abbonamento pel corrente anno. Mi spiacque che il poco tempo disponibile che avemmo nei giorni passati a Roma, non mi abbia permesso di conoscerla più da vicino e di scambiare

[98] Preziosa, per una valutazione di quanto Vailati sentisse questo problema, è la lettera da lui inviata a Papini il 1° giugno 1908 (*Epistolario*, p. 464): «Ho l'impressione che per una quantità di ragioni, tra le quali è da contare, oltre all'ingegno e alla cultura di Croce, anche la mancanza di tali qualità nei difensori che presidiano e costituiscono la guarnigione dei castelli filosofici italiani, il Croce conquisterà l'Italia filosofica ufficiale rapidamente e "senza colpo ferire", come Carlo VIII, mandando solo avanti i suoi "forieri" a segnare i luoghi per gli alloggi e per il vettovagliamento, o, se preferisci, come Pizarro o gli altri condottieri spagnuoli al Perù e al Messico (colla differenza però che non troverà tra le spoglie molto oro). L'attuale reazione contro il positivismo tra i giovani sarà un nulla in confronto alla reazione che, allora, non potrà a meno di sorgere contro le prepotenze speculative dei trionfatori. Avremo dei Vespri Siciliani della filosofia (e il "ciceri" sarà forse la "previsione")».

idee, o almeno parole, sugli argomenti a cui ambedue ci interessiamo.
Voglia ricordarmi all'amico Croce e mi creda

Suo Dev.mo
G. Vailati

*

25 aprile '03

Caro Professore,
Grazie della sua cartolina annunciante la spedizione dei fascicoli già usciti della "Critica„. Il preside mi avverte che ne ha ricevuto finora uno solo (il 2°) e mi incarica anzi di pregarla a voler verificare se fu fatta la spedizione anche del I che finora non abbiamo avuto. Mi congratulo con lei per l'interessante articolo sulla "filosofia in Italia dopo il 50" del quale attendo con interesse la continuazione. Mi creda

Suo Dev.mo
G. Vailati

*

7 VII '08
Roma, Via Gregoriana, 48

Egregio collega e amico, Vorrà scusarmi se una prolungata assenza da Roma mi ha impedito di soddisfare con maggior sollecitudine al desiderio suo, espressomi per mezzo del comune amico Dr G. Amato di ricevere un estratto del mio articolo sulle vedute di due antichi filosofi sull'insegn‹amento› della filosofia. Le spedisco oggi stesso una delle poche copie che me ne sono rimaste, e mi permetto sullo stesso tema di farle omaggio di un'altra mia recente pubblicazione. Vorrei poter fare lo stesso anche dell'altro estratto, sulla filosofia, ma per la causa suddetta, sono costretto a pregarla di volermelo (con tutto suo comodo e, magari, fra mesi) rispedire quando più non le serva. Mi creda con tutta stima

Suo Devmo
G. Vailati

Alessandro Barbieri[*], Gabriele Valesi[**]

Arte funeraria di Angelo Bacchetta e di Eugenio Giuseppe Conti nel Cremasco: la ricostruzione di un catalogo quasi perduto

Abstract · There are many sculptures known in the cemeteries of the Cremasco area, but few examples of wall paintings and frescoes remain, due to weathering and the renovation of chapels. These cemeteries feature valuable decorations by two artists from Crema who worked between the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century: Angelo Bacchetta (Crema, 1841-1920) and Eugenio Giuseppe Conti (Crema, 1842 - Milan, 1909). By studying the bibliographical evidence relating to these painters, investigating the projects they carried out, as well as archival and photographic sources, it has been possible to reconstruct a catalogue of works, both existing and lost, intended to adorn funerary chapels scattered throughout the area.
Keywords · Funerary Art, Wall Paintings, Frescoes, Cemetery, Angelo Bacchetta, Eugenio Giuseppe Conti.

Nel corso della seconda metà dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento il Cimitero Maggiore di Crema[1] venne impreziosito con molte

[*] *Conservatore storico dell'arte del Museo Civico di Crema e del Cremasco.*
[**] *Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, cultore della materia in Storia delle tecniche artistiche.*
Le attività di ricerca e di studio sono state ripartite tra i due autori sulla base dei due pittori indagati. Per la stesura del testo si riferiscono a Gabriele Valesi i paragrafi: *1, 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5*; ad Alessandro Barbieri i paragrafi: *2, 2.1, 2.2, 2.3, 2.4*. Ringraziamo quanti, in fasi diverse della ricerca e dello studio, ci hanno aiutato e consigliato: Franca Asti, Francesca Berardi, Grazia Bonomi, Margherita Bonomi, Italo Buzzi, Agostina Campi, Giampiero Carotti, Matteo Facchi, Vanessa Lucchini, Elena Marazzi, Girolamo Marazzi, Laura Marazzi, Mario Marazzi, Ottaviano Marazzi, don Lorenzo Roncali, don Andrea Rusconi, Angelo Sacchi, Lorenzo Sacchi, Francesco Tommaseo, Nicholas Vailati, Achille Viviani, Alessia Zoli.

[1] J. Schiavini Trezzi, *"Anime pie ricordatevi di lui". Aspetti di storia sociale attraverso le epigrafi del cimitero maggiore di Crema*, «Insula Fulcheria», XL/B, 2010, pp. 56-75, a

opere d'arte e, in linea con quanto accadde in città[2], anche nei paesi del Cremasco si diffuse un'analoga tendenza[3]. Da una prima catalogazione, si comprende che la scultura fu la forma d'arte che trovò maggiore impiego nel contesto funerario locale[4], tuttavia dai sopralluoghi emerge che anche le testimonianze pittoriche non sono esenti. Infatti, seppur più raramente conservate a causa del degrado connesso agli agenti atmosferici e ai rifacimenti strutturali delle cappelle, è possibile ricostruire un catalogo delle pitture, non soltanto a partire dalle opere superstiti, ma anche attraverso l'esame delle fonti bibliografi-

p. 58; A. Savoia, *Il cimitero maggiore di Crema*, in *Luoghi della memoria. Cimiteri e museo diffuso*, Crema, Gruppo Antropologico Cremasco, 2014, pp. 153-165.

[2] A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria di Angelo Bacchetta e di Eugenio Giuseppe Conti nel Cimitero Maggiore di Crema: la ricostruzione di un catalogo quasi perduto*, «Insula Fulcheria», LIV, 2024, pp. 149-193.

[3] Nel Comune di Crema sono presenti quattro campisanti: Cimitero Maggiore, Cimitero di San Bartolomeo ai Morti, Cimitero di San Bernardino, Cimitero di Santa Maria della Croce. A questi si aggiungono ulteriori quarantaquattro campisanti dislocati nei paesi e nelle frazioni del Cremasco: Cimitero di Azzano (frazione di Torlino Vimercati), Cimitero di Bagnolo Cremasco, Cimitero di Bolzone, Cimitero di Bottaiano, Cimitero di Camisano, Cimitero di Campagnola Cremasca, Cimitero di Capergnanica, Cimitero di Capralba, Cimitero di Casale Cremasco, Cimitero di Casaletto Ceredano, Cimitero di Casaletto Vaprio, Cimitero di Castel Gabbiano, Cimitero di Chieve, Cimitero di Credera, Cimitero di Cremosano, Cimitero di Farinate (frazione di Capralba), Cimitero di Izano, Cimitero di Madignano, Cimitero di Monte Cremasco, Cimitero di Montodine, Cimitero di Moscazzano, Cimitero di Offanengo, Cimitero di Palazzo Pignano, Cimitero di Passarera, Cimitero di Pianengo, Cimitero di Pieranica, Cimitero di Quintano, Cimitero di Ricengo, Cimitero di Ripalta Arpina, Cimitero di Ripalta Guerina, Cimitero di Ripalta Nuova, Cimitero di Ripalta Vecchia, Cimitero di Rovereto (frazione di Credera Rubbiano), Cimitero di Rubbiano, Cimitero di Salvirola - area cimiteriale 'San Antonio abate', Cimitero di Salvirola - area cimiteriale 'San Pietro apostolo', Cimitero di Scannabue, Cimitero di Sergnano, Cimitero di Torlino Vimercati, Cimitero di Trescore Cremasco, Cimitero di Trezzolasco (frazione di Sergnano), Cimitero di Vaiano Cremasco, Cimitero di Vidolasco, Cimitero di Zappello. Sui cimiteri del Cremasco si vedano A. C. Savoia, E. De Marinis, *Progettisti*, in *Luoghi della memoria*, cit., pp. 177-196; U. Poli, *I cimiteri minori di Crema*, in *Luoghi della memoria*, cit., pp. 167-174; B. Zanini, *Cimiteri del Cremasco*, in *Luoghi della memoria*, cit., pp. 11-26.

[4] Per un primo inventario dell'arte funeraria nel Cremasco si veda A. C. Savoia, E. De Marinis, *Artisti*, in *Luoghi della memoria*, cit., pp. 197-216.

che, lo studio dei progetti realizzati e l'analisi della documentazione archivistica e fotografica.

I protagonisti indiscussi dell'arte funeraria pittorica locale di questa stagione furono Angelo Bacchetta (Crema, 1841-1920) ed Eugenio Giuseppe Conti (Crema, 1842 - Milano, 1909). Entrambi, attenti ai linguaggi artistici di tendenza provenienti dall'ambiente milanese, seppero tradurre le immagini sacre in composizioni intrise di misticismo e profonda spiritualità, conferendo loro un'espressività dolente in armonia con il contesto funerario. I due pittori si divisero il lavoro nel territorio, mantenendo ciascuno uno stile riconoscibile e personale, come ricordò il cronista che si firma Tullio nel giornale cremasco «Il Paese», in un articolo dell'8 settembre 1894 dedicato all'arte nel Cimitero Maggiore di Crema:

> Il Bacchetta è franco, regolare, matematico nel tocco, mentre il Conti lavora più modernamente, con un lusso forse straordinario di colorito, con una disordinata eleganza tutta bohémienne.[5]

1. Angelo Bacchetta (Crema, 1841-1920)

Sono diverse le fonti biografiche dedicate ad Angelo Bacchetta che menzionano l'attività da lui svolta nei contesti funerari[6]. Molte opere

[5] Tullio, *Una visita al nostro cimitero*, «Il Paese», V, 36, 8 settembre 1894; si veda A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., p. 151 nota 7.

[6] L. Barbieri, *Crema Artistica*, Crema, Tip. Anselmi, 1888, p. 29; *La morte del prof. Bacchetta*, «Libera parola», XVII, 46, 13 novembre 1920; *Il Prof. Cav. Angelo Bacchetta*, «Il Lavoro», I, 32, 20 novembre 1920; Acas, *L'arte del cav. prof. A. Bacchetta*, «Il Paese», XXXII, 5, 29 gennaio 1921; L. Soldati, *Il pittore Angelo Bacchetta*, «Cremona», I, 5, maggio 1929, pp. 360-364, a pp. 361-362 fig., 364; Biblioteca Comunale di Crema (BCC), Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 1, *Bacchetta Angelo*, f. XIr; A. Bombelli, *I pittori cremaschi dal 1400 ad oggi*, Milano, Ceschina, 1957, p. 174; A. Miscioscia, *1909-1945. Fermenti artistici,* in *Trentasei anni di storia cremasca,* Spino d'Adda, L'Araldo, 2002, pp. 85-172, a p. 157; C. Alpini, *Pittori e Scultori cremaschi dell'Ottocento*, Crema, Liceo Classico Statale «Alessandro Racchetti», 2008, p. 16; G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Analisi delle opere e delle fotografie conser-*

sono state eseguite dal pittore per le cappelle del Cimitero Maggiore di Crema, di cui è stato possibile ricostruire un catalogo[7]. La produzione dell'artista non si limitò al camposanto cittadino, ma si ampliò anche in quelli più piccoli sparsi nel territorio. Dalle opere rinvenute si può asserire che il pittore fu attivo nei cimiteri di Moscazzano, Offanengo, Palazzo Pignano e Campagnola Cremasca. L'arte funeraria di Bacchetta è attestata anche oltre i confini territoriali; infatti, egli eseguì delle decorazioni nel Cimitero Maggiore di Lodi e presso il Cimitero Monumentale di Milano[8].

1.1 Cimitero di Moscazzano: la cappella Marazzi

Nel catalogo dell'*Esposizione delle opere di belle arti nel Palazzo di Brera. Anno 1875* sono ricordate nell'appendice opere non esposte «per l'indole loro, o per qualsiasi altra cagione» alla mostra, realizzate tra il 1874 e il 1875 da artisti lombardi e forestieri che hanno operato in Lombardia[9]. Tra le righe del lungo elenco di autori è menzionato anche Bacchetta, di cui è rammentata un'opera cimiteriale:

> Pala d'altare rappresentante la *Pietà*, con figure a grandezza naturale, in istile bizantino, collocata nella cappella mortuaria eretta nel cimitero di Mascasano [sic] cremasco dalla predetta committente.[10]

vate presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco, tesi di laurea magistrale, Storia e valorizzazione dei beni culturali, Università di Pavia, relatore S. Fontana, correlatore V. Leoni, a. a. 2022-2023, pp. 61-66, 295-303; G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Dalla scuola di Hayez alla produzione cremasca, passando per il Quirinale*, in *Cremona, l'Italia, l'Europa. Percorsi di Storia dell'arte dall'antichità al contemporaneo*, a cura di A.M. Riccomini, M. Visioli, Persico Dosimo, Edizioni Delmiglio, 2024, pp. 97-107, a pp. 102-103.

7 A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 152-177.

8 Si rimanda a una futura pubblicazione lo studio delle opere eseguite da Angelo Bacchetta nei cimiteri delle altre province lombarde.

9 *Esposizione delle opere di belle arti nel Palazzo di Brera. Anno 1875*, Milano, Tipografia di Alessandro Lombardi, 1875, p. 37.

10 Ivi, p. 42.

Si tratta di una pittura parietale eseguita per un'edicola funeraria fatta costruire – come informa il catalogo braidense – dalla «contessa Laura Marazzi Sanseverino», già committente di Bacchetta del ciclo di affreschi nella chiesa parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita di Rovereto[11], frazione di Credera Rubbiano, realizzato nel 1871 secondo la testimonianza di Luigi Barbieri[12]. La mecenate va identificata con la contessa Laura Vimercati Sanseverino, coniugata con il conte Paolo Marazzi, deceduta a Crema nel 1909 all'età di ottantadue anni[13], sepolta nella tomba di famiglia a Moscazzano[14].

L'affresco, in buono stato di conservazione, è attualmente collocato nella cappella Marazzi del cimitero di Moscazzano. L'opera fu originariamente concepita per la prima sepoltura di famiglia, sottoposta entro il 1914 a una radicale ristrutturazione[15]. In tale occasione l'immagine sacra venne distaccata dalla parete della primitiva cappella e, inserita entro una struttura lignea, assunse la funzione di piccola pala d'altare del nuovo edificio[16]. Essa è la prima opera cimiteriale nota di Bacchetta. L'iconografia qui rappresentata, la *Pietà*

[11] Nel catalogo dell'esposizione di Brera è ricordato che Bacchetta «Nella chiesa parrocchiale di Rovereto cremasco dipinse a fresco con figure al vero *l'Assunta*, *il Trionfo dei Santi Faustino e Giovita*, *i quattro Evangelisti* e una gloria di angeli; per commissione della signora contessa Laura Marazzi Sanseverino»; si veda *Esposizione delle opere*, cit., p. 42.

[12] L. Barbieri, *Crema Artistica*, cit., p. 27.

[13] Archivio di Stato di Cremona (ASCr), Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1909, segn. 10348, parte I, n. 14.

[14] Il nome della contessa è ricordato in un'epigrafe, esposta all'esterno della cappella funeraria, che riporta i nomi dei defunti che lì trovano riposo.

[15] Una seconda epigrafe esterna, riportante la data 1914, attesta la ricostruzione della cappella promossa dai figli della contessa, Antonio e Girolamo Marazzi: «FRATRES ANTONIVS ET HIERONIMVS MARAZZI COM. PAVLI FILII / VETERI AD OMNIA FAMILIAE OSSA CVSTODIENDA ANGVSTO / E FVNDAMENTIS EVERSO / HOC NOVVM MAVSVLEVM / SIBI ET SVIS CONSTITVERVNT / ANNO DOM. MCMXIV».

[16] La cornice lignea, che accoglie il dipinto murario fissato alla parete per mezzo di due zanche in ferro, copre un'iscrizione collocata nella parte inferiore dell'opera: «PRO NOBIS MORTUUS EST». In traduzione: «È morto per noi». Il passo, connesso all'iconografia rappresentata e dunque al sacrificio di Cristo per l'umanità, è tratto dalla *Lettera ai Romani* (Rm 5, 8).

Fig. 1. Angelo Bacchetta, *Pietà*, pittura muraria distaccata, 1874-1875. Moscazzano, cimitero, cappella Marazzi.

(Fig. 1)[17], si connette al contesto funerario mediante il tema della morte e della speranza del fedele nella resurrezione e nella vita eterna. La Vergine, con lo sguardo sofferto e dignitoso, rivolge gli occhi al cielo, mentre sorregge il corpo privo di vita di Cristo, avvolto nel sudario. Con le dita della mano sinistra la Madonna alza un lembo del panno, sul quale poggia il braccio di Gesù, di cui si nota in primo piano l'arto con il dorso ferito dal chiodo utilizzato per tenerlo saldo alla croce. I protagonisti, i cui profili risultano incisi nell'intonaco per mezzo di un cartone[18], spiccano su uno sfondo aureo che restituisce all'immagine un senso di devozione e spiritualità. La doratura è caratterizzata da losanghe, nelle quali sono impressi a punzone motivi decorativi a crocette e cerchi. Tale ornamento ha tangenze con il dettaglio di un'altra opera cimiteriale attribuita a Bacchetta: lo sfondo – oggi solo parzialmente leggibile a causa del precario stato conservativo – del clipeo con il *Cristo benedicente* che contraddistingue la volta della campata della cappella Codebue nel Cimitero Maggiore di Crema[19].

[17] Ringrazio Girolamo e Ottaviano Marazzi per avermi mostrato l'affresco distaccato collocato nella cappella di famiglia e per il consenso a riprodurlo.

[18] L'artista si servì di un cartone preparatorio per la trasposizione del soggetto sul muro, ossia un disegno in scala reale appoggiato sull'intonaco fresco, dal quale riportò i contorni delle figure incidendoli con uno strumento appuntito.

[19] A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 172 fig. 15, 173-175.

Il dipinto di Moscazzano, come ricordato nel catalogo di Brera del 1875, presenta uno stile «bizantino»[20], dettato dalla presenza del fondo dorato. È un esempio del linguaggio neogotico ottocentesco che è stato ripreso da Bacchetta anche nelle opere cimiteriali più mature, come si è già potuto constatare in quelle realizzate presso il Cimitero Maggiore di Crema[21] e – come si vedrà in seguito – in quelle eseguite per altri campisanti del Cremasco. Le figure, invece, sono contraddistinte da uno stile propriamente accademico, evidente nella resa anatomica del corpo di Cristo e nella pittura posata e descrittiva che restituisce agli incarnati e ai panneggi una percezione naturalistica. Qui Bacchetta appare ancora suggestionato dalle lezioni di Francesco Hayez (Venezia, 1791 - Milano, 1882) seguite oltre un decennio prima – tra il 1858 e il 1862 – presso la Scuola di pittura dell'Accademia di Brera[22]. Dal maestro il pittore cremasco assimilò le peculiarità del Romanticismo, ben espresse nell'opera presa in esame e ravvisabili nello sguardo carico di *pathos* della Vergine[23].

Il catalogo fornisce, come già ricordato, un'indicazione precisa riguardo la cronologia dei pezzi citati nell'appendice: per la maggior parte dei casi sono opere prodotte tra la mostra braidense del 1874 e quella del 1875[24].

[20] *Esposizione delle opere*, cit., p. 42.

[21] Lo stile neogotico utilizzato da Bacchetta è testimoniato nelle descrizioni delle opere perdute eseguite per la cappella Bonzi ed è ancora visibile in quelle superstiti delle famiglie Noli Dattarino (oggi Acerbi), Rossi Costi e Codebue; si vedano A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 152-156, 159-166, 173-175; G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Dalla scuola di Hayez*, cit., pp. 102-103.

[22] Archivio Storico dell'Accademia di Brera (ASAB), *Registro pittura 1835-1860*; ASAB, *Registro pittura 1862*; sulla formazione di Bacchetta all'Accademia di Brera e i corsi che l'artista frequentò si veda G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Dalla scuola di Hayez*, cit., pp. 97-98.

[23] Come raffronto si può citare *La Vergine addolorata con gli angioli e i segni della Passione* di Hayez, conservata presso il Museo Civico di Riva del Garda, opera nella quale la Madonna ha un'espressività sofferta e intensa; sul dipinto si vedano F. Mazzocca, scheda 254, in *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta Editore, 1994, pp. 273-274; I. Marelli, scheda 68, in *Francesco Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 7 novembre 2015-21 febbraio 2016), a cura di F. Mazzocca, Milano, Silvana Editoriale, 2015, pp. 232-233.

[24] Si veda la nota 9.

Questo suggerisce che il dipinto eseguito per la cappella Marazzi sia stato realizzato proprio in quegli anni.

1.2 Cimitero di Offanengo: la cappella Sacchi

Nel catalogo della mostra *Dai bozzetti agli spolveri agli affreschi*, tenutasi tra il 2018 e il 2019 presso il Teatro San Domenico di Crema, sono stati pubblicati un progetto e un affresco distaccato, entrambi tuttora conservati dalla famiglia Sacchi e realizzati da Bacchetta per la loro cappella nel cimitero di Offanengo[25]. Si tratta di opere sino a quel momento inedite, di cui non si hanno testimonianze nelle fonti biografiche e di cui oggi non rimane traccia nel contesto funerario per cui sono state pensate. Per ricostruire dunque l'aspetto che doveva avere in origine questo sacello bisogna analizzare il progetto decorativo (Fig. 2) eseguito dall'artista in scala a matita e ad acquerello su carta e da lui autografato «Prof. ABacchetta»[26].

L'ornamentazione che si evince dallo studio, suddivisa in parti contraddistinte da un'iscrizione didascalica, era destinata alle pareti interne della cappella Sacchi. Al centro della «Volta» il pittore pensò di rappresentare la colomba, simbolo dello Spirito Santo, circondata da un sole raggiato in un cielo stellato. Questa tipologia di raffigurazione trova stringenti analogie con quella realizzata da Bacchetta nella volta della

[25] Ringrazio Angelo Sacchi per avermi mostrato il progetto e l'affresco distaccato posseduti dalla famiglia e per il consenso a riprodurli; si veda *Dai bozzetti agli spolveri agli affreschi. Percorsi d'arte del XIX secolo nel Cremasco*, catalogo della mostra (Crema, Fondazione San Domenico, 9 dicembre 2018-21 gennaio 2019), Crema, Fondazione San Domenico, 2018, pp. 68-69 figg.

[26] Lo studio riporta più iscrizioni manoscritte esplicative. Una didascalia permette di identificare con certezza la destinazione delle pitture: «Progetto di decorazione per la cappella mortuaria della / famiglia sacchi nel Cimitero di Offanengo». Vi è anche precisato il rapporto di scala: «In scala nel rap.to di 1/20». Interessante poi notare che Bacchetta, come spesso accade nelle sue opere, si firmò indicando il titolo di professore. Egli venne nominato per la prima volta docente della Scuola Tecnica di Crema il 25 ottobre 1865; si veda Archivio Storico del Comune di Crema (ASCC), parte II, Crema, *Deliberazioni del Consiglio comunale*, fasc. 59. L'impegno didattico, in diversi istituti di Crema, accompagnò l'artista fino al 1919; si veda G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Dalla scuola di Hayez*, cit., p. 98.

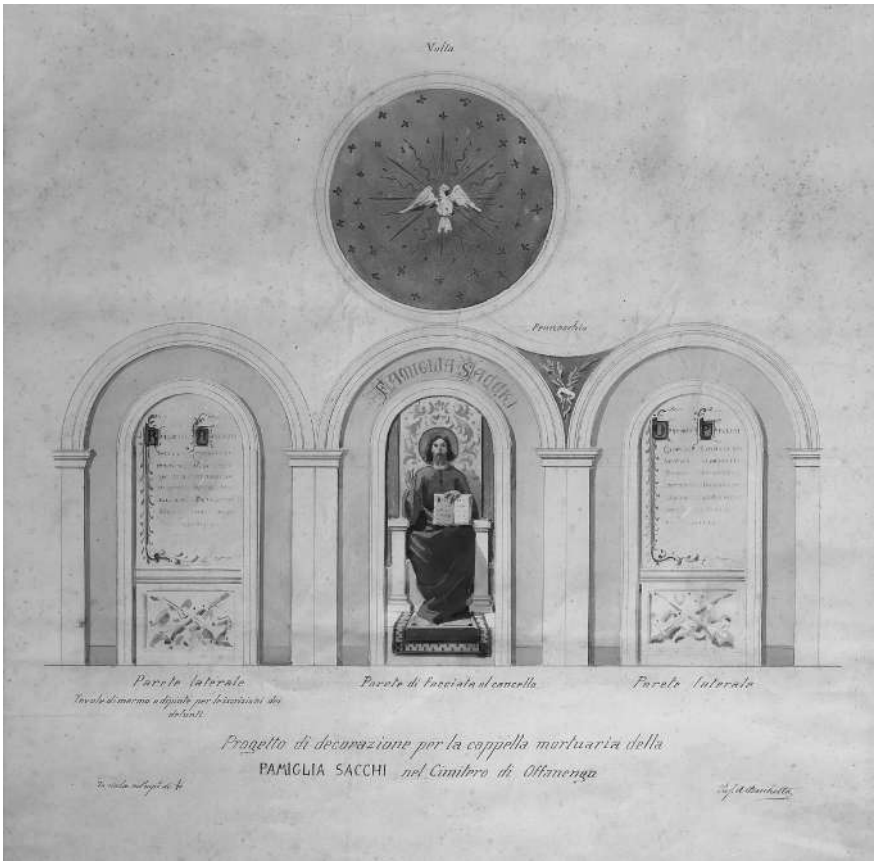


Fig. 2. Angelo Bacchetta, *Progetto di decorazione per la cappella mortuaria della famiglia Sacchi nel Cimitero di Offanengo*, disegno acquerellato, 1880-1900 circa. Ricengo, collezione famiglia Sacchi.

cappella Noli Dattarino (oggi Acerbi) nel Cimitero Maggiore di Crema[27]. Per il «Pennacchio» ideò foglie e fiori legati da un cartiglio. La decorazione destinata alle pareti venne tripartita dall'artista nel foglio. Per la «Parete di facciata al cancello» concepì il *Cristo benedicente*, assiso in trono, che regge con la mano sinistra le sacre scritture e con la destra compie il gesto di benedizione, alle sue spalle è steso un drappo carat-

[27] A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 158 fig. 4, 159-162.

Fig. 3. Angelo Bacchetta, *Cristo benedicente*, pittura muraria distaccata, 1880-1900 circa. Ricengo, collezione famiglia Sacchi.

terizzato da motivi ad arabeschi su fondo dorato. Sopra l'immagine del Redentore trova spazio una scritta in caratteri gotici che emulano, nelle iniziali rubricate, i codici miniati: «FAMIGLIA SACCHI». Per le due pareti di sinistra e di destra, entrambe contrassegnate dalla scritta «Parete laterale», l'artista pensò a tavole per ospitare i nomi dei defunti[28]. Osservando il progetto si comprende che Bacchetta esemplificò due lapidi dipinte, prendendo anche in questo caso spunto dalle miniature. Una decorazione simile, attribuita al pittore, si ritrova nelle pareti laterali della cappella Codebue nel Cimitero Maggiore di Crema[29].

Dai ricordi d'infanzia ben impressi nella memoria di Angelo Sacchi sappiamo che le decorazioni abbozzate nel progetto erano ancora presenti, seppur mal conservate, nella cappella tuttora esistente nel cimitero di Offanengo, benché priva di ornamentazioni. Il *Cristo benedicente* occupava la parete frontale, nella volta era presente la colomba con il cielo stellato e ai lati, come previsto, sussistevano le tavole con le iscrizioni commemorative dei defunti sepolti nella cripta ipogea.

[28] Una didascalia riporta: «Tavole di marmo o dipinte per le iscrizioni dei / defunti».
[29] A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 173-175.

Furono gli agenti atmosferici a compromettere per sempre quel patrimonio artistico, in particolar modo vi fu un allagamento dell'ambiente sotterraneo che ospita le spoglie dei Sacchi. Le infiltrazioni d'acqua e la costante presenza di umidità, ricorda Angelo, costrinsero i proprietari del sacello a salvare ciò che ancora rimaneva delle pitture[30].

Dell'apparato decorativo previsto nel progetto si conserva solo la parte centrale, raffigurante il *Cristo benedicente* (Fig. 3). L'opera, un affresco distaccato e montato su un telaio di ferro, si presenta oggi assai compromessa a causa della perdita di molta materia pittorica. Nonostante il degrado, un esame ravvicinato consente di individuare le numerose linee di contorno incise trasferite sull'intonaco attraverso l'impiego di un cartone[31]. È interessante notare che Bacchetta affrescò il soggetto come nel progetto, cambiando solo pochi dettagli, tra cui la posizione delle dita della mano benedicente e la terminazione della veste blu. Il Redentore tiene saldo con la mano sinistra un libro aperto sul quale, seppur parzialmente cancellate, si possono leggere le parole del *Vangelo di Giovanni* che riconducono alla resurrezione dei fedeli[32]. Anche in questo caso Bacchetta vuole emulare gli antichi co-

Fig. 4. Angelo Bacchetta, *Pietà*, pittura muraria, 1903. Palazzo Pignano, cimitero, cappella Marazzi.

[30] Ringrazio Angelo Sacchi per le testimonianze orali.

[31] Si veda la nota 18.

[32] Sulle pagine del libro aperto si può intuire la seguente iscrizione: «[Ego sum / resurrectio et vita / qui credit /] in me etiam / si mortuus / fuerit vivet». In traduzione: «[Io sono la risurrezione e la vita chi crede] in me anche se muore vivrà». Il passo è

Fig. 5. Angelo Bacchetta, *Pietà*, spolvero, 1903. Collezione privata.

dici miniati, sia nelle scritte sia nell'immagine angelica appena accennata sulla pagina destra in calce al testo.

Ricostruendo la decorazione complessiva a partire dal progetto, si può intuire che il pittore propose per la cappella un'ornamentazione in stile neogotico che rientra nel suo repertorio funerario più tipico, a cui rimandano tanto lo sfondo dorato – in parte ancora intuibile nell'affresco distaccato – quanto le iscrizioni ornamentali. È probabile che i committenti siano stati gli antenati della famiglia Sacchi, vissuti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, fittavoli le cui spoglie trovano ancora riposo nella cappella[33]. Unendo l'analisi stilistica

tratto dal *Vangelo di Giovanni* (Gv 11, 25). Si tratta della risposta che Cristo diede a Marta, sorella di Lazzaro, dopo che la donna, riferendosi al fratello, affermò: «So che risusciterà nell'ultimo giorno» (Gv 11, 24). Le stesse parole ricorrono anche in un cartiglio parzialmente disteso posto davanti al *Cristo benedicente*, attribuito a Bacchetta, ubicato nella cappella Codebue del Cimitero Maggiore di Crema; si veda A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 172 fig. 15, 173-175.

[33] I primi membri della famiglia le cui spoglie trovarono riposo nella cappella funeraria furono Stefano Sacchi, deceduto nel 1882 (ASCr, Stato civile italiano, Offanengo, *Registro degli atti di morte*, 1882, segn. 4144, parte I, n. 6), la moglie Clementina Cazzani (ASCr, Stato civile italiano, Offanengo, *Registro degli atti di morte*, 1892, segn. 4185, parte I, n. 23) e loro figlio, Giovanni Sacchi (ASCr, Stato civile italiano, Offanengo, *Registro degli atti di morte*, 1892, segn. 4185, parte I, n. 49), entrambi – madre e figlio – mancati nel 1892. Seguono le sepolture di due giovani morti, quella di Ida Sacchi deceduta nel 1894, figlia di Giovanni (ASCr, Stato civile italiano, Offanengo, *Registro degli atti di morte*, 1894, segn. 4193, parte II, n. 5) e di Rinaldo Sacchi, infante

ai dati relativi ai sepolti, si possono circoscrivere i lavori di Bacchetta per la cappella Sacchi in un arco cronologico compreso tra il 1880 e il 1900 circa, anni nei quali il pittore risulta maggiormente produttivo nei cantieri cimiteriali.

1.3 Cimitero di Palazzo Pignano: la cappella Marazzi

La conferma dell'autografia di Bacchetta del dipinto murario raffigurante la *Pietà* (Fig. 4), sull'altare della cappella Marazzi (già Premoli) del cimitero di Palazzo Pignano, è resa possibile dallo spolvero (Fig. 5) impiegato per realizzarlo, firmato e datato in basso a sinistra «ABacchetta / 1903», a cui si connette anche un bozzetto, entrambi conservati in collezione privata[34]. Studiando nel dettaglio le ornamentazioni della cappella si comprende che l'intervento dell'artista non si limitò alla rappresentazione della suddetta iconografia, ma interessò l'intera superficie muraria interna del sacello e alcune pitture parietali esterne.

Alla tomba Marazzi si collegano anche più progetti architettonici raffigurati in un unico foglio (Fig. 6) conservato presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco, rimasto finora inedito e realizzato a matita, china e acquerello[35]. Questo studio proviene dalla Biblioteca Comunale

scomparso nel 1898, figlio di Gaspare, a sua volta figlio di Stefano e Clementina (ASCr, Stato civile italiano, Offanengo, *Registro degli atti di morte*, 1898, segn. 4209, parte II, n. 3). Anche il corpo di Gaspare Sacchi, defunto nel 1922, giace all'interno della cappella (ASCr, Stato civile italiano, Offanengo, *Registro degli atti di morte*, 1922, segn. 11295, parte I, n. 11). Inoltre nella cappella trovano riposo le spoglie di altri familiari deceduti nel corso del Novecento e nel secolo corrente.

34 *Dai bozzetti*, cit., pp. 50-51 figg.

35 Archivio del Museo Civico di Crema e del Cremasco (AMCCC), *Registro generale di carico*, n. 836; AMCCC, *Inventario sezione grafica*, n. 322. Il foglio venne ingressato nel 1966 erroneamente come opera dell'«Ing. Bonomi di Treviglio». Di questo ingegnere il museo conserva tre progetti, realizzati a matita e acquerello, destinati all'ampliamento della chiesa parrocchiale di Pumenengo; si vedano AMCCC, *Registro generale di carico*, n. 836; AMCCC, *Inventario sezione grafica*, nn. 319-321. Tali progetti sono contrassegnati dal timbro che ne identifica con certezza l'autore: «ING. CARLO BONOMI / TREVIGLIO». Il foglio raffigurante i progetti per il restauro della cappella cimiteriale dei Premoli (oggi Marazzi) di Palazzo Pignano non riporta invece alcun timbro ed è certamente attribuibile a Bacchetta. Riguardo al pittore cremasco è interessante segnalare che si

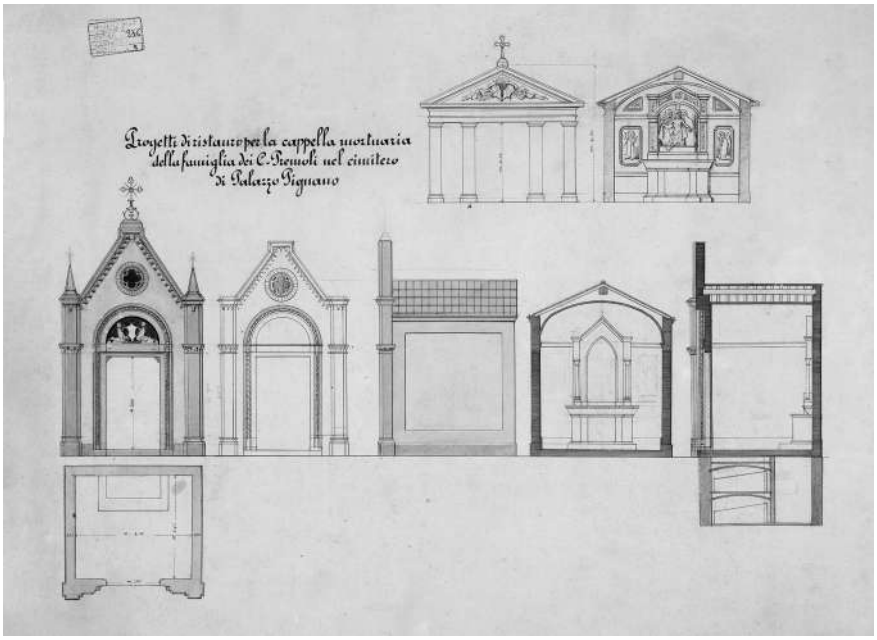


Fig. 6. Angelo Bacchetta, *Progetti di ristauro per la cappella mortuaria della famiglia dei C. Premoli nel cimitero di Palazzo Pignano*, disegno acquerellato, 1903 circa. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco (inv. G0322).

di Crema[36], dove era conservato insieme a diverso materiale artistico riferibile a Bacchetta, in parte confluito nella raccolta del cognato Luigi Manini (Crema, 1848 - Brescia, 1936), donata nel 1925 alla detta Biblio-

occupò anche di progetti prettamente architettonici, infatti nel 1904 disegnò l'altare del Crocifisso del Duomo di Crema; si vedano A. Cambiè, *Il Duomo di Crema*, Crema, Tipografia editrice Ferruccio Basso, 1913, p. 81; *Il crocifisso del Duomo di Crema*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1984, p. 19; *Il Duomo di Crema*, a cura di L. Ceserani Ermentini, Cremona, Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura, 1989, p. 77; C. Campanella, *La Cattedrale di Crema. Proposte progettuali, conservazione e nuove funzionalità*, Roma, Cromografica, 2009, p. 30; M. Facchi, *La cappella del Santissimo Crocifisso*, in *La Cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse*, a cura di G. Cavallini, M. Facchi, Milano, Scalpendi Editore, 2012, pp. 63-65, a p. 65.

[36] AMCCC, *Registro generale di carico*, n. 836; AMCCC, *Inventario sezione grafica*, n. 322.

teca, andando di fatto a costituire il Fondo Manini[37]. Osservando nel dettaglio questi studi architettonici, che rappresentano oltre la struttura dell'edificio anche proposte di decorazioni pittoriche, si notano delle stringenti tangenze con il tratto stilistico e compositivo che caratterizza il già visto *Progetto di decorazione per la cappella mortuaria della famiglia Sacchi*. Sono dunque progetti che ricorrono nella carriera di Bacchetta e che servivano all'artista per mostrare le proprie idee alla committenza. Leggendo la scritta didascalica riportata sul foglio del museo si comprende che la cappella di Palazzo Pignano originariamente era di proprietà Premoli[38]. In particolare, la mecenate della famiglia fu la contessa Ortensia Premoli, deceduta nel 1904 a Crema[39], che, come si può intuire leggendo le lapidi collocate alle pareti del sacello, lo fece restaurare in ricordo di più parenti: della zia e dei nonni paterni[40]; del padre Carlo, scomparso nel 1877[41]; della madre Bianca Vimercati Sanseverino, dece-

37 Sul tema si veda G. Valesi, *Bozzetti, ricalchi, studi e saggi accademici: la vicenda collezionistica*, in *Egittomania. Luigi Manini e Antonio Rovescalli tra pittura e scenografia*, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, Pinacoteca, 17 maggio-28 settembre 2025), a cura di A. Barbieri, C. Orsenigo, G. Valesi (Depositi esposti, 3), Crema, Museo Civico Crema, 2025, pp. 39-49, a pp. 45-48.

38 Sul foglio ricorre la seguente didascalia: «Progetti di ristauro per la cappella mortuaria / della famiglia dei C. Premoli nel cimitero / di Palazzo Pignano».

39 ASCr, Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1904, segn. 189, parte I, n. 57.

40 Dalle lapidi presenti nella cappella si comprende che lì trovano riposo le spoglie del conte Paolo Premoli, deceduto nel 1831, e della moglie Marianna Guarrini, deceduta nel 1856, genitori di Carlo Premoli nonché nonni paterni della contessa Ortensia; si veda ASCr, Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1877, segn. 65, parte I, n. 32. Si trova inoltre una lapide dedicata a Isabella Premoli, sorella di Carlo, deceduta nel 1894, la cui iscrizione commemorativa è stata voluta dal fratello Alessandro, deceduto nel 1895, e dai nipoti; per Alessandro Premoli si veda ASCr, Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1895, segn. 146, parte I, n. 82.

41 La lapide dedicata al padre riporta: «ALLA COMPIANTA E VENERATA MEMORIA / DEL NOBIL UOMO / CARLO PREMOLI CONTE PALATINO / NE' BUONI STUDI VERSATO NELLA GIURISPRUDENZA DOTTORE / PER SOSTENUTI PUBBLICI INCARICHI / BENEMERITO / DI CREMA SUA PATRIA / SCHIETTO DELL'ANIMO SEMPLICE DELLE MANIERE / NEMICO D'OGNI FASTO SCHIVO DI QUALUNQUE OSTENTAZIONE / LE RELIGIOSE AVITE VIRTÙ / EBBE IN AMORE / ASSIDUA COMPAGNA VOLLE AL SUO FIANCO / DAL VELO DEL SECRETO COPERTA / BENEFICENZA / AFFETTUOSO MARITO

duta nel 1902[42]. Ai genitori sono dedicate le epigrafi poste entro raffinate edicole[43]. La contessa commissionò a Bacchetta anche un affresco per una cappella funeraria nel Cimitero Maggiore di Crema[44], noto per una lettera autografa del pittore del 1895, indirizzata al sindaco di Crema Francesco Zambellini, in cui egli segnalò la necessità di fare degli interventi di manutenzione edilizia per la conservazione delle pitture da lui eseguite[45]. Inoltre la nobildonna, a cui l'artista dedicò anche un ritratto conservato presso la Villa Marazzi di Palazzo Pignano[46], finanziò il ciclo

tenero padre / lustro e decoro del patriziato / visse 72 anni / morì il giorno 11 febbrajo dell'anno 1877 / questo marmo / posero / la consorte contessa bianca sanseverino / e la figlia contessa ortensia».

42 La lapide dedicata alla madre riporta: «a perenne ricordo / di donna bianca contessa sanseverino / vedova conte palatino premoli carlo / decessa il 7 febbraio 1902 / apprezzatissima per bontà cultura di mente e perspicacia / del consorte degna emulatrice / ai concittadini lustro di sane credenze / istitutrice sagace dell'affettuosa prole / da illuminato zelo sorretta / alle pie istituzioni agli indigenti al culto sacro / non raro munifica / esimio modello di rassegnazione / nei contrasti di una vita / a crudeli incessanti malori sacrificata / la contessa figlia ortensia / vedova conte scribani / nel duolo / questa lapide pose / anno 1903 addì 15 ottobre».

43 Come anticipato, la cappella ospitò in seguito anche le sepolture dei membri della casata Marazzi che diede l'attuale nome all'edificio. Il collegamento tra le famiglie è il generale e politico Fortunato Marazzi (Crema, 1851-1921), figlio di Laura Vimercati Sanseverino, sorella di Bianca, la madre della contessa Ortensia Premoli. Fortunato fu erede della villa di Palazzo Pignano – oggi nota come Villa Marazzi – appartenente a Bianca Vimercati Sanseverino, che la diede al nipote in quanto non ebbe discendenti maschi; si veda G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Primo itinerario*, Crema, Libreria Editrice Buona Stampa, 1997, p. 68. È dunque probabile che Fortunato – anch'esso sepolto nella cappella di Palazzo Pignano – dopo la morte della contessa Ortensia deceduta senza figli, rilevò anche la tomba di famiglia appartenuta agli zii materni e alla cugina.

44 A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 162-165.

45 ASCC, parte II, fascicolo 6302, *Cimitero comunale*, 1895, 1898; il documento è integralmente trascritto in A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 162-163 nota 37.

46 Ringrazio Elena, Laura e Mario Marazzi per avermi mostrato il dipinto. Si rimanda a una futura pubblicazione lo studio delle opere e dei restauri eseguiti da Bacchetta per la Villa Marazzi di Palazzo Pignano.

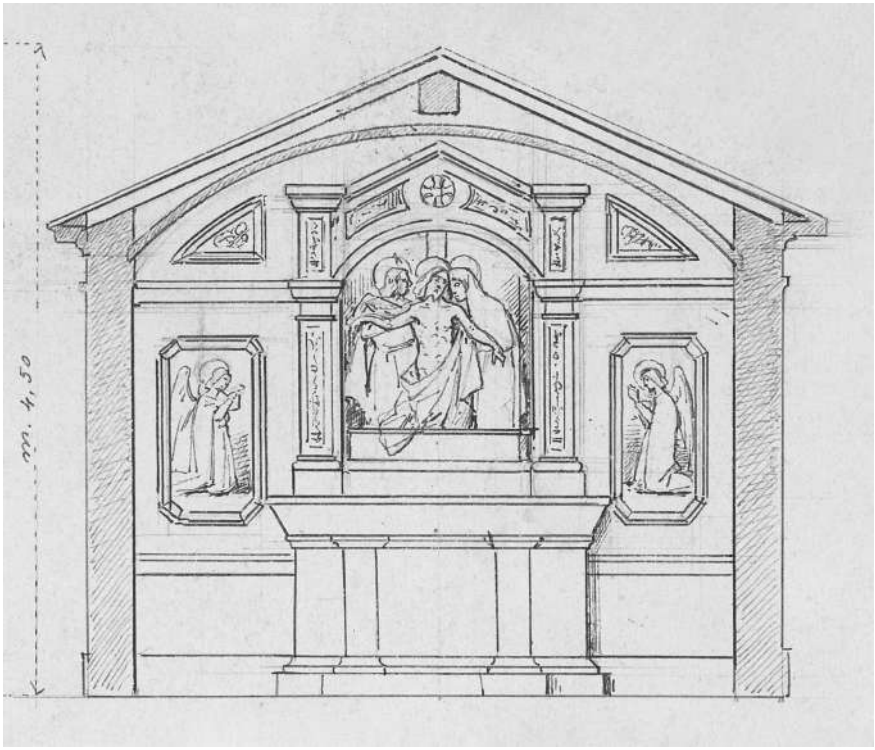


Fig. 7. Angelo Bacchetta, *Progetti di ristauro per la cappella mortuaria della famiglia dei C. Premoli nel cimitero di Palazzo Pignano*, disegno acquerellato, particolare, 1903 circa. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco (inv. G0322).

decorativo della chiesa parrocchiale di San Giorgio martire a Chieve, portato a termine nel 1896 da Angelo Bacchetta in collaborazione con il figlio Azeglio (Crema, 1870-1907)[47].

Nei disegni dedicati alla cappella Premoli, come anticipato, il pittore si occupò precipuamente dell'aspetto architettonico, presentando due soluzioni differenti, con precise indicazioni riguardo alle misure degli spazi.

In una prima versione, riprodotta nel dettaglio della parte superiore del foglio (Fig. 6), Bacchetta proponeva una sepoltura che riecheggiava i

[47] G. Moschetti, *Arte moderna*, «Il Paese», VII, 46, 14 novembre 1896; G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Analisi delle opere*, cit., p. 38.

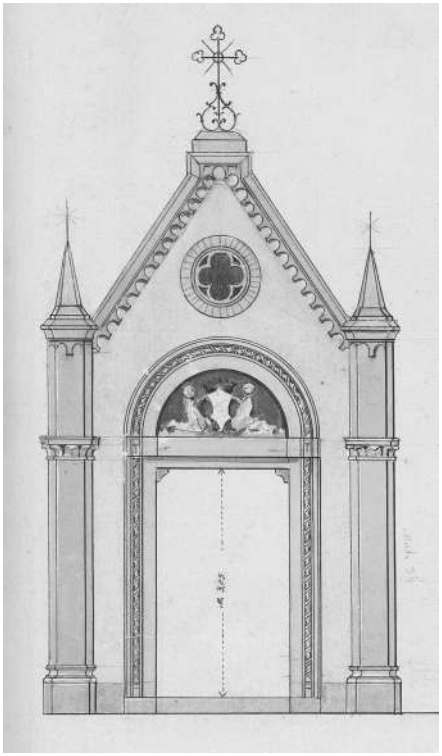


Fig. 8. Angelo Bacchetta, *Progetti di ristauro per la cappella mortuaria della famiglia dei C. Premoli nel cimitero di Palazzo Pignano*, disegno acquerellato, 1903 circa. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco (inv. G0322).

templi classici. Quattro colonne sorreggono la trabeazione sormontata da un frontone nel cui timpano sono presenti gli stemmi uniti delle famiglie Premoli e Vimercati, identificati dalle scritte ricorrenti sui cartigli[48]. Nello spaccato è visibile una soluzione per il programma iconografico interno (Fig. 7). Al centro della parete di fondo si trova la mensa d'altare, sopra la quale si colloca un ampio dossale, inquadrato da quattro lesene, due maggiori sormontate da due minori, terminate da una cimasa cuspidata. Al centro dell'ancona l'artista, volendo suggerire l'idea di una pala centinata, ha delineato la *Pietà*: Cristo deposto dalla croce è sorretto da Maria e da san Giovanni evangelista. Ai lati dell'altare, entro cornici ottagonali, sono raffigurati due angeli in preghiera.

Un'altra soluzione – quella poi effettivamente adottata – prevedeva per la cappella un'architettura ispirata allo stile gotico lombardo, illustrata nel foglio attraverso proiezioni ortogonali (Fig. 6). Bacchetta ideò una facciata a capanna (Fig. 8), sormontata da una croce metallica finemente lavorata, delimitata da due contrafforti modulati da lesene con capitelli a palmet-

[48] Sui cartigli è scritto: «PREMOLI» e «VIMERC[ATI]». Il riferimento è ai destinatari della tomba di famiglia, ovvero il conte Carlo Premoli e la moglie, la contessa Bianca Vimercati Sanseverino; si vedano le note 41-42.

te e terminati nella cima da guglie. Una cornice in cotto ad archetti trilobati profila la gronda del tetto, mentre al centro della fronte si trova un rosone, sotto il quale si apre il portale d'accesso con lunetta, entrambi bordati da una cornice fittile a nastro tortile. Nella mezzaluna superiore sono dipinte due figure che sorreggono uno stemma coronato. Dopo un secondo schizzo meno dettagliato della facciata, eseguito solo a china e matita, una proiezione laterale dell'edificio permette di intuirne la struttura cubica. A seguire altre due illustrazioni propongono gli spaccati. Una prima visione frontale presenta la medesima mensa ideata per la cappella in stile classicheggiante, ma con un dossale più stretto e slanciato, formato da una parte centrale cuspidata per la raffigurazione devozionale, delimitata ai lati da colonne dal fusto sottile. La seconda visione laterale permette di osservare anche la soluzione ipogea pensata per le sepolture poste al di sotto del corpo di fabbrica. Bacchetta non si limitò a delineare l'alzato della tomba, ma in basso, sotto la facciata, descrisse anche la pianta quadrata, annotando le proporzioni.

Fig. 9. Palazzo Pignano, cimitero, cappella Marazzi, 1903.

Sulla base dei due progetti, la committenza scelse di restaurare la cappella (Fig. 9) secondo lo stile neogotico che ancora attualmente la contraddistingue[49]. È interessante notare che nel rifacimento sono stati

[49] Va precisato che in seguito la cappella è stata ampliata rispetto al progetto originale di Bacchetta. È stato, infatti, creato un ambiente retrostante all'altare per dare sepoltura ai membri della famiglia Marazzi. Questa riqualificazione ha reso neces-

ripresi alla lettera tutti i dettagli architettonici rappresentati nel disegno, rispettando la divisione tra porzioni intonacate e parti in cotto. A cambiare fu invece il programma figurativo della facciata. Infatti, nella lunetta, al posto dello stemma, l'artista raffigurò il *Cristo risorto*, oggi fortemente compromesso dagli agenti atmosferici e dagli evidenti ritocchi successivi. Questa figura è analoga allo stesso soggetto eseguito da Bacchetta nel 1895, sempre su commissione della contessa Premoli, in quella che oggi risulta essere la cappella Rossi Costi nel Cimitero Maggiore di Crema[50]. Dunque, si può dedurre che l'artista impiegò lo stesso cartone per la realizzazione dei due affreschi. Lo stemma della famiglia, pensato inizialmente per la lunetta, venne invece dipinto nel quadrilobo del rosone cieco, anch'esso ora purtroppo parecchio rovinato[51].

Per la decorazione pittorica dell'interno del sacello l'artista riprese il programma iconografico proposto nello spaccato in stile neoclassico. Al centro del dossale dell'altare Bacchetta riprodusse la *Pietà* (Fig. 4), ma rispetto al disegno non rappresentò la figura di san Giovanni evangelista, in quanto l'altare realizzato, seguendo il modello neogotico, risultò più alto e stretto. I protagonisti del dipinto sono Cristo, privo di vita, e Maria che regge il corpo del figlio in parte avvolto in un sudario, con alle loro spalle la croce che si staglia contro un cielo crepuscolare. La scena, seppur appaia ampiamente ritoccata, può essere esaminata nel suo stato originale mediante lo spolvero (Fig. 5) curato dall'artista nei minimi dettagli. Un'immagine che manifesta un forte senso di *pathos*, ben espresso dal volto della Vergine, con gli occhi rivolti al cielo e con uno sguardo sofferto e dignitoso, che riecheggia il gusto romantico del sacro. Il Cristo rivela una morte fisica, tangibile, con il corpo dolente realizzato median-

saria l'apertura di due passaggi ai lati dell'altare per poter accedere al nuovo spazio retrostante.

[50] Il *Cristo risorto* della cappella Rossi Costi del Cimitero Maggiore di Crema, già attribuito da don Carlo Mussi al pittore Eugenio Giuseppe Conti, è stato ricondotto da chi scrive a Bacchetta sulla base di confronti con il medesimo soggetto della cappella Marazzi del cimitero di Palazzo Pignano; si vedano C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, Crema, Leva Artigrafiche, 1987, p. 86; A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 164-165 figg. 9-10.

[51] Le precarie condizioni di conservazione rendono difficoltosa la lettura delle iscrizioni, solo intuibili, nei due cartigli che affiancano lo stemma.

te forti contrasti chiaroscurali. Stesse caratteristiche emergono anche nel bozzetto di collezione privata[52]. La *Pietà* è contrassegnata da un linguaggio figurativo che si allontana in parte dalle consuete rappresentazioni cimiteriali di Bacchetta, contraddistinte da figure con volti soavi, che evocano una dimensione celestiale e sublime. Sembra che l'artista, per eseguire questa iconografia, si sia accostato alle ricerche stilistiche di Mosè Bianchi (Monza, 1840-1904), di cui fu ritenuto un seguace[53]. Il pittore monzese affrescò nel 1887 una *Deposizione*, dall'espressività cruda, dipinta nella cappella Visconti del cimitero di Carnisio, frazione di Cocquio Trevisago, in provincia di Varese, a cui sono ascrivibili anche dei bozzetti e un cartone[54]. Maggiori assonanze con l'opera dell'artista cremasco sono però visibili, nonostante il precario stato di conservazione, nella *Pietà* che Bianchi realizzò nel 1889 nella cappella Frova del Cimitero Monumentale di Milano[55] a cui risultano connessi anche due bozzetti[56].

Ai lati dell'altare della tomba di famiglia di Palazzo Pignano si trovano due figure angeliche (Figg. 10-11). Già previste nel progetto entro cornici ottagonali, sono riprodotte di profilo, colte durante la preghiera, su uno sfondo dorato caratterizzato da decorazioni a losanghe puntinate. Anche queste immagini sono state soggette a ritocchi, tuttavia il volto dell'angelo rappresentato a destra è tra i meglio conservati della cappella. A differenza della *Pietà*, le figure riconducono allo stile neogotico, ampiamente impiegato dall'artista cremasco nell'arte cimiteriale. In particolar modo, gli angeli inginocchiati in preghiera, riscontrano analogie con la creatura celeste posta in primo piano nel cartone destinato all'affresco perduto, eseguito da Bacchetta tra il 1884 e il 1894, nella cappella Bisleri del Cimitero Maggiore di Crema[57].

La decorazione del pittore si estende alla cornice architettonica del dossale dove si trova dipinta la colomba, simbolo dello Spirito Santo,

52 Si veda la nota 34.

53 *Il pittore A. Bacchetta*, «La Valtellina», 61, 5, 15 gennaio 1921.

54 P. Biscottini, *Mosè Bianchi. Catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta Editore, 1996, pp. 21 fig., 332 catt. 497-499.

55 C. De Bernardi, *Arte e architettura*, in *La piccola città. Il Monumentale di Milano*, a cura di C. De Bernardi, L. Fumagalli, Milano, Jaca Book, 2017, pp. 62-78, a p. 70 fig.

56 P. Biscottini, *Mosè Bianchi*, cit., p. 371 catt. 594-595.

57 A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 155 fig. 3, 156-158.

Fig. 10. Angelo Bacchetta, *Angelo in preghiera*, pittura muraria, 1903. Palazzo Pignano, cimitero, cappella Marazzi.
Fig. 11. Angelo Bacchetta, *Angelo in preghiera*, pittura muraria, 1903. Palazzo Pignano, cimitero, cappella Marazzi.

affiancata da motivi vegetali. Appartengono alla mano dell'artista cremasco anche tutte le incorniciature parietali, nonché le ornamentazioni della volta (Fig. 12) dove, entro un cielo stellato, sono dipinti quattro stemmi. Partendo dall'entrata dell'edificio, procedendo in senso antiorario, si possono riconoscere gli stemmi delle famiglie Vimercati, Vimercati Sanseverino, Marazzi e Premoli. Sulla controfacciata, entro una lunetta, è presente un'iscrizione dipinta in caratteri gotici, riferita alla spiritualità e all'eternità della vita ultraterrena[58].

Unendo architettura e pittura, Bacchetta ha restituito all'edicola funeraria le caratteristiche dello stile neogotico, senza rinunciare a qual-

[58] L'iscrizione riporta: «Quae sunt corporalia hic jacent / spiritualia autem / aeternitatem subiverunt». In traduzione: «Ciò che è corporeo risiede qui, ma ciò che è spirituale ha attraversato l'eternità».

Fig. 12. Angelo Bacchetta, volta della cappella Marazzi, pitture murarie, 1903. Palazzo Pignano, cimitero, cappella Marazzi.

che nota di aggiornamento, ravvisabile nelle pennellate più sciolte e nel realismo della scena della *Pietà*.

I lavori di riqualificazione e decorazione della cappella sono da ricondurre al 1903, data riportata sia nel cartone approntato per la *Pietà* sia nell'epigrafe funeraria dedicata alla contessa Bianca Vimercati Sanseverino, posta il 15 ottobre di quell'anno[59]. Il 5 novembre del 1903 il canonico Augusto Cattaneo approvò la consacrazione dell'edificio utilizzato negli anni seguenti per la celebrazione delle messe ai defunti[60].

[59] Si veda la nota 42.

[60] Archivio Parrocchiale di Palazzo Pignano, faldone *Documenti sull'Arcidiaconato ed il Vicariato di Palazzo Pig.°*, busta *Cappella del Cimitero*.

La committente dei restauri della tomba di famiglia, la contessa Ortensia Premoli, scelse Alberto Premoli come erede universale e dispose diversi legati testamentari; uno di questi, in denaro, venne devoluto alla fabbriceria della parrocchia della Santissima Trinità di Crema. L'ente beneficiario venne incaricato di celebrare una messa quotidiana presso la chiesa del Cimitero Maggiore di Crema e si sarebbe dovuto occupare, per volontà della testatrice, della cura e della conservazione delle due cappelle gentilizie, una nel medesimo cimitero e l'altra nel camposanto di Palazzo Pignano. In particolare la contessa, per la manutenzione delle decorazioni in esse contenute, indicò di affidare gli interventi necessari ad Angelo Bacchetta e al figlio Azeglio[61].

1.4 Nuove proposte attributive

Presso il cimitero di Campagnola Cremasca si trova una cappella funeraria ottocentesca, appartenente alla famiglia De Capitani d'Arzago. Si tratta di un piccolo edificio a pianta centrale sormontato da una volta a cupola, caratterizzato da grandi aperture trilobate a sesto acuto che riconducono allo stile neogotico. All'interno dell'ambiente si scorge una decorazione che occupa tutte le pareti, in sintonia con l'architettura della cappella. Il programma iconografico, che comprende figure e motivi decorativi, è pensato per creare un insieme unitario. Nei pennacchi, entro clipei polilobati dipinti, sono rappresentate delle creature angeliche che sorreggono libri e cartigli (Figg. 13-16). Su essi ricorrono iscrizioni, molto ritoccate, che propongono passi tratti dalla *Messa da requiem*, in particolare i filatteri completano le preghiere trascritte nei volumi[62]. Per

[61] ASCC, parte II, fascicolo 4505, *Legato contessa Ortensia Premoli vedova Scribani Rossi*, 1904. Il documento riporta la seguente indicazione: «Sulla medesima Pia Cassa la testatrice legava L 3000 con gli interessi della quale essa fabbriceria è tenuta alla manutenzione e conservazione delle due Cappelle gentilizie e annessi dipinti e decorazioni poste una al Cimitero di Crema e l'altra in quello di Palazzo Pignano con l'obbligo di valersi per le opere necessarie del sig. Bacchetta Prof. Angelo e sig. suo figlio pittori di Crema»; si veda A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 162-166.

[62] Partendo dall'entrata dell'edificio, procedendo in senso antiorario, il primo angelo (Fig. 13) regge un codice aperto sulle cui pagine si legge: «REQ[U]IEM / AETERNAM / DONA / EIS / DOMINE / ET LUX / PERPETUA / LUCEAT / EIS»; il secondo angelo (Fig. 14)

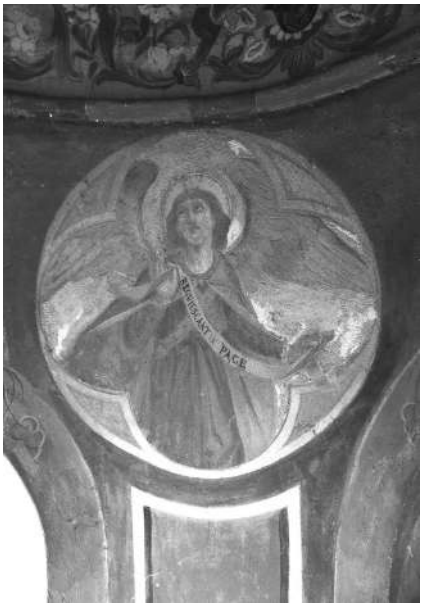


Fig. 13. Angelo Bacchetta, *Angelo con libro*, pittura muraria, 1880-1900 circa. Campagnola Cremasca, cimitero, cappella De Capitani d'Arzago.
Fig. 14. Angelo Bacchetta, *Angelo con cartiglio*, pittura muraria, 1880-1900 circa. Campagnola Cremasca, cimitero, cappella De Capitani d'Arzago.

realizzare questi affreschi l'artista si è avvalso plausibilmente di due cartoni: uno per la coppia di angeli che reggono i codici, uno per la coppia di

propone su un cartiglio il completamento: «REQUIESCANT IN PACE». In traduzione: «L'eterno riposo dona loro, o Signore, e splenda ad essi la luce perpetua. Riposino in pace». Il testo è parte dell'*Introito* della *Messa da requiem*. Il terzo angelo (Fig. 15) regge un codice aperto sulle cui pagine si legge: «SANCTUS / MICHAEL / REPRESENTET / EAS IN / LUCEM / SANCTAM / QUAM / OLIM / ABRAHAE / PROMISISTI / ET»; il quarto angelo (Fig. 16) propone su un cartiglio il completamento: «SEMINI EIUS». In traduzione: «San Michele le porti nella luce santa, che un tempo hai promesso ad Abramo e alla sua stirpe». Il testo è parte dell'*Offertorio* della *Messa da requiem*. Per i testi della *Messa da requiem*, il servizio funebre secondo il rito della Chiesa Cattolica celebrato in memoria dei defunti, cronologicamente vicino alle decorazioni eseguite da Bacchetta si veda *Messa da requiem in latino e in volgare col Dies Irae tradotto da Lorenzo Mascheroni*, Bergamo, Tipografia Carlo Colombo, 1875.

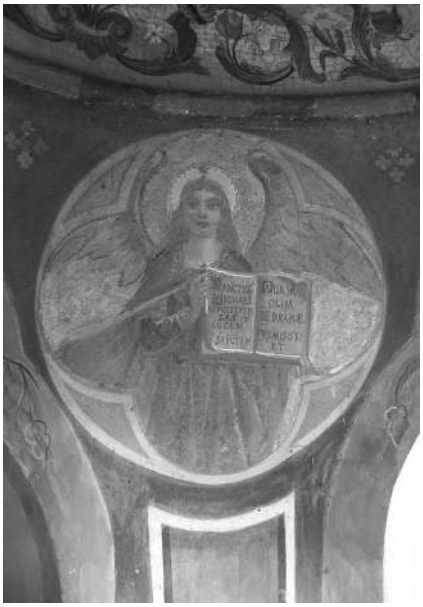


Fig. 15. Angelo Bacchetta, *Angelo con libro*, pittura muraria, 1880-1900 circa. Campagnola Cremasca, cimitero, cappella De Capitani d'Arzago.
Fig. 16. Angelo Bacchetta, *Angelo con cartiglio*, pittura muraria, 1880-1900 circa. Campagnola Cremasca, cimitero, cappella De Capitani d'Arzago.

angeli che mostrano i cartigli. Le decorazioni si estendono dai pennacchi alla cupola (Fig. 17) preceduta da un tamburo sul quale sono realizzate delle decorazioni floreali su un fondo che emula un mosaico. Al di sopra corrono sovrapposte due fasce: una prima caratterizzata da motivi fitomorfi stilizzati, una seconda ripartita e ornata per metà della volta da elementi vegetali e per metà da un motivo a scacchi bianchi e rossi. Nei due punti in cui varia la decorazione sono proposti una serie di simboli e oggetti. Da un lato della cupola si possono notare alcuni elementi che rimandano allo stemma della casata De Capitani d'Arzago: una stoffa a bande bianche e rosse ripiegata e il castello merlato sormontato da un'aquila in volo[63]. Al di sotto vi sono poi dei libri, delle rose e un carti-

[63] «Arma: Sei bande d'argento e di rosso, abbassate sotto un capo d'oro carteato d'un castello merlato di cinque pezzi, di rosso, aperto del campo e movente dal-

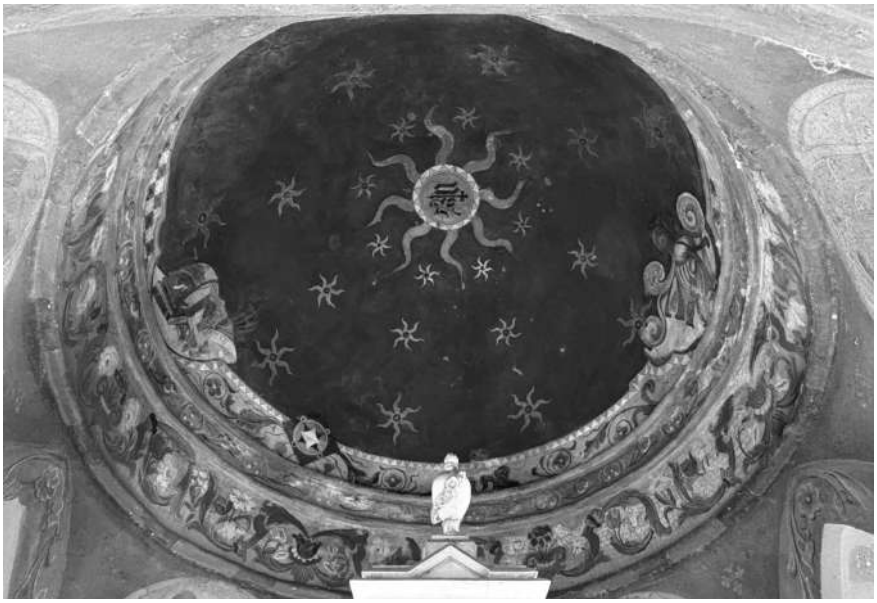


Fig. 17. Angelo Bacchetta, volta della cappella De Capitani d'Arzago, pitture murarie, 1880-1900 circa. Campagnola Cremasca, cimitero, cappella De Capitani d'Arzago.

glio, parzialmente srotolato, su cui ricorre la parola «[C]ARITAS». Questi ultimi dettagli, che accompagnano le insegne di famiglia, potrebbero assumere molteplici significati: i libri riconducono alla saggezza e allo studio, mentre il motto con la parola carità, una delle virtù teologali, vuole forse alludere, secondo il concetto cristiano e funerario, all'amore che unisce gli uomini a Dio ed è il principio di ogni atto meritorio del fedele che aspira alla salvezza e dunque alla vita eterna[64]. Dalla parte

la partizione, sormontato da un'aquila a volo spiegato e coronata di nero: elmo d'argento inchiodato e graticolato d'oro, adorno di cercine e di svolazzi d'oro e di nero, e tre penne di struzzo, due bianche ed una rossa nel mezzo in cimiero, come pennacchio»; si veda *De Capitani d'Arzago*, in *Teatro gentilizio della nobiltà d'Europa*, I, Milano, Direzione Generale dell'«Archivio storico gentilizio», 1879-1884, pp. 1-24, a p. 1.

64 G. Busnelli, *Amore*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, III, Roma, Treccani, 1929, pp. 30-31, a p. 31.

opposta della cupola si può distinguere un elmo d'argento caratterizzato da un cimiero a piume bianche e rosse, come lo stemma. In un punto decentrato compare anche l'immagine di quella che sembrerebbe essere una bussola, la quale, nel contesto funerario, potrebbe alludere al significato di guida per i defunti nel loro viaggio ultraterreno. La volta è contraddistinta da un cielo stellato in cui campeggia al centro un sole raggiato contenente il trigramma cristologico «IHS».

Queste decorazioni, finora prive di attribuzione, possono essere ricondotte a Bacchetta per stringenti analogie con altre opere funerarie da lui realizzate. Angeli in clipei, in stile neogotico come quelli della tomba di Campagnola Cremasca, sono stati rappresentati dal pittore, per esempio, nella cappella Noli Dattarino (oggi Acerbi) del Cimitero Maggiore di Crema[65]. Parallelismi si riscontrano anche con l'*Angelo reggicartiglio*, pesantemente rimaneggiato ma ancora apprezzabile grazie a una fotografia d'epoca, collocato presso la cappella Grossi (già Vimercati Sanseverino) del medesimo cimitero[66]. Similitudini si colgono nella foggia delle vesti, in particolare nelle bordature degli ampi scolli, così come nelle acconciature, raccolte mediante diademi ornati al centro da una stella a cinque punte, che risalta contro il fondo delle aureole. Quest'ultimo motivo, tipologicamente ricorrente, costituisce una cifra stilistica dell'artista cremasco e trova riscontro anche in un'altra sua opera, che verrà presa in esame nel paragrafo successivo.

Dalle iscrizioni leggibili sul basamento della stele collocata al centro della cappella De Capitani d'Arzago si comprende che le prime sepolture risalgono all'incirca alla metà del XIX secolo[67]. Tuttavia, è più probabile

[65] A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 159-162.

[66] L'opera, già attribuita al pittore Eugenio Giuseppe Conti da don Carlo Mussi, è stata dibattuta da chi scrive tra il catalogo di Angelo Bacchetta e quello di Luigi Manini; si vedano C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 171 cat. 113; A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 174 figg. 16-17, 175-177. In occasione di questo studio, sulla base del diadema stellato spesso ricorrente nella produzione di Bacchetta, si può ricondurla con buona certezza a quest'ultimo autore.

[67] Nel basamento della stele vi sono le lapidi dedicate a Costanza De Capitani d'Arzago (deceduta nel 1846), Zelmira De Capitani d'Arzago (deceduta nel 1851), Luigia De Capitani d'Arzago Favalli (deceduta nel 1854) e Agostino De Capitani d'Arzago (deceduto nel 1860).

che le decorazioni del sacello siano state commissionate dalla seconda generazione dei membri della famiglia inumata nella tomba. Tra questi è presente Clementina Tenca, deceduta nel 1878[68], moglie di Francesco De Capitani d'Arzago, mancato nel 1884[69]. Può essere stato Francesco, dunque, ad aver commissionato gli affreschi a Bacchetta e, stando così i fatti, a questi due personaggi potrebbero essere riconducibili alcuni simboli che caratterizzano l'ornamentazione della volta: i libri alluderebbero all'attività di agronomo del marito, mentre la virtù teologale riportata nel cartiglio sarebbe correlabile alla moglie, dato che nella sua epigrafe, tra le doti, è ricordato che in vita fece «CARITÀ AI POVERELLI». Questa congettura suggerirebbe una datazione per i lavori di Bacchetta compresa tra il 1878 e il 1884. In assenza di dati più probanti non si può però escludere come alternativa che il committente fu Pietro De Capitani d'Arzago[70], scomparso nel 1893, marito di Luigia Denti, deceduta nel 1920[71], anch'ella possibile mecenate. Si può comunque presupporre che tali decorazioni non vadano oltre l'inizio del Novecento, essendo l'attività cimiteriale di Bacchetta per lo più concentrata negli ultimi due decenni del XIX secolo.

1.5 Uno spolvero senza cappella

In conclusione, si segnala l'esistenza di uno spolvero inedito posseduto dalla famiglia Buzzi di Crema (Fig. 18)[72]. Il grande disegno realizzato a carboncino e gessetto bianco, firmato in basso a destra «ABacchetta», rappresenta una giovane donna vestita da sposa, che trattiene con la

[68] ASCr, Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1878, segn. 71, parte I, n. 19.

[69] ASCr, Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1884, segn. 98, parte I, n. 177.

[70] ASCr, Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1893, segn. 139, parte I, n. 69.

[71] ASCr, Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1920, segn. 10406, parte I, n. 73.

[72] Ringrazio Italo Buzzi per avermi mostrato lo spolvero posseduto dalla famiglia e per il consenso a riprodurlo. Esso era appartenuto alla collezione dello zio Bruno Buzzi, noto restauratore cremasco.

Fig. 18. Angelo Bacchetta, *Giovane donna vestita da sposa portata in cielo da un angelo*, spolvero, 1890-1900 circa. Crema, collezione famiglia Buzzi.

mano destra un bouquet di fiori, portata in cielo da un angelo. La raffigurazione è contraddistinta da accurate sfumature che rendono plastici, di un realismo tangibile, i soggetti. Di notevole eleganza sono anche i giochi di lumeggiature che caratterizzano l'abito nuziale e la ricercata trasparenza del velo che dall'acconciatura dell'effigiata cala legandosi ai polsi. Si tratta di un'iconografia che riconduce esplicitamente al contesto funerario; tuttavia, non avendo identificato l'opera a cui lo spolvero era destinato, si può ipotizzare che sia stata eseguita forse per un cimitero del Cremasco, territorio nel quale Bacchetta, come visto, fu maggiormente attivo, oppure per altri campisanti lombardi dove ebbe occasione di lavorare.

Interessante è il dettaglio della capigliatura dell'angelo, impreziosita da un diadema stellato, un motivo che, come già ricordato, ricorre frequentemente nella produzione del pittore e che permette di attribuirgli con sicurezza altre opere già menzionate, tra cui l'*Angelo reggicartiglio* della cappella Grossi (già Vimercati Sanseverino) nel Cimitero Maggiore di Crema[73] e le pitture murali della cappella De Capitani d'Arzago nel cimitero di Campagnola Cremasca[74].

Esaminando la scena si scorge uno stile differente dal neogotico più volte osservato. Qui, infatti, abbiamo un'opera che tradisce un linguaggio più realistico, ravvisabile in particolar modo nell'immagine della

73 Si veda la nota 66.

74 Si veda il paragrafo *1.4*.

sposa. L'iconografia trova dei significativi confronti con l'affresco perduto – ma testimoniato da una fotografia, due studi e uno spolvero – realizzato nella cappella Allocchio del Cimitero Maggiore di Crema, raffigurante Antonietta Lombardi Allocchio, adagiata su nuvole e sorretta da un angelo, elevata in cielo al cospetto della Sacra famiglia, dipinto da Eugenio Giuseppe Conti nel 1893[75]. È dunque probabile che vi sia stata una contaminazione tra gli stili dei due artisti; in particolare pare che Bacchetta si sia accostato a quello di Conti che lavorava più modernamente «con una disordinata eleganza tutta bohémienne»[76]. Date le considerazioni espresse, si può proporre come datazione dello spolvero un arco cronologico compreso tra il 1890 e il 1900 circa.

2. Eugenio Giuseppe Conti (Crema, 1842 - Milano, 1909)

Anche l'arte funeraria di Eugenio Giuseppe Conti nel Cremasco, come visto nel già studiato caso del Cimitero Maggiore di Crema[77], può essere letta in parallelo alla produzione del contemporaneo Angelo Bacchetta. Nel territorio, riconoscibili su base stilistica o attestati dalle fonti bibliografiche, sappiamo di suoi lavori presso i campisanti di Pianengo, San Bernardino e Vaiano Cremasco[78]. Oltre i confini locali il pittore

75 A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 181-190.

76 Tullio, *Una visita*, cit.

77 A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 177-193.

78 B. M., *Prof. Eugenio Giuseppe Conti pittore*, «Il Paese», XX, 2, 9 gennaio 1909; BCC, Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 15, *Conti Gppe Eugenio*, Clorinda Conti, *Note biografiche*, aprile 1928, f. 6; A. Bombelli, *I pittori cremaschi*, cit., pp. 184-185; G. Lucchi, *In programma presso il Centro Culturale S. Agostino. Preludio ad una mostra retrospettiva del pittore Eugenio Giuseppe Conti. Progetti vari per le chiese di S. Michele, S. Bernardino e per la Cattedrale*, «Il Nuovo Torrazzo», XLIII, 37, 2 ottobre 1971, pp. 3-4, a p. 3; *1842-1909 E. G. Conti*, catalogo della mostra (Crema, Centro Culturale Sant'Agostino, 13 novembre-13 dicembre 1971), a cura di G. Lucchi, Crema, Museo Civico Comitato Manifestazioni Cremasche, 1971, p. 27; G. Colombi, *Un tuffo all'indietro nel tempo. Visita a Sergnano alla figlia del pittore Eugenio Conti. Ricostruito il profilo storico ed artistico del padre nel corso di una singolare intervista. Le molte opere che si trovano in territorio cremasco. Il «prevostino»*, «La Provincia», XXVI, 302, 23 dicembre 1972, p. 12; A. Zavaglio, *Terre nostre. Storia dei paesi del Cremasco*, a cura di G. Lucchi, Crema, Arti

lavorò soprattutto in provincia di Lecco, presso i cimiteri di Olginate e di Costa Masnaga, e – come il collega – anche presso il Cimitero Monumentale di Milano[79].

2.1 Cimitero di Pianengo: l'affresco quasi perduto con le Anime purganti *della cappella maggiore*

La prima testimonianza dell'arte funeraria di Conti in ambito cremasco risale al 1873 e coincide con la realizzazione di un affresco nel cimitero di Pianengo[80].

All'interno di questo camposanto, che al centro ospita una cappella maggiore eretta per volontà di don Pietro Patrini ivi sepolto[81], si conserva ancora oggi, seppur in condizioni alterate a causa dei ritocchi succedutisi nel tempo, un altare dipinto (Fig. 19). Al di sopra della mensa, raffigurata nella parete di fondo del sacrario, una cornice in stucco centinata, profilata da più modanature dipinte che simulano un'ancona, accoglie un affresco

Grafiche di Crema, 1980, p. 404; *Un affresco da recuperare*, «Il Nuovo Torrazzo», LVI, 40, 31 ottobre 1981, p. 7; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., pp. 27, 112, 119 cat. 10, 162-163 catt. 93-95, 198 cat. 165; R. Bressi, *La chiesa di Vaiano e la Via crucis del Conti*, Vaiano Cremasco, RBS communication, 2000, p. 65; A. C. Savoia, E. De Marinis, *Artisti*, cit., pp. 201 fig., 208; V. Cappelli, *Alla ricerca delle opere*, in *Dai bozzetti*, cit., pp. 7-11, a pp. 10-11; *Dai bozzetti*, cit., pp. 32-35 figg., 56-57 figg.; *Pianengo. Cappella del cimitero: terminati i lavori di restauro conservativo*, «Il Nuovo Torrazzo», 95, 10, 7 marzo 2020, p. 15; E. Macalli, scheda 15, in *Prime opere dalla collezione Stramezzi al Museo Civico di Crema e del Cremasco*, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 22 aprile-18 giugno 2023), a cura di A. Barbieri, E. Macalli, F. Pavesi, (Depositi esposti, 2), Crema, Museo Civico Crema, 2023, pp. 100-105; A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 180-181.

79 Si rimanda a una futura pubblicazione lo studio delle opere eseguite da Eugenio Giuseppe Conti nei cimiteri delle altre province lombarde.

80 C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., pp. 27, 119 cat. 10; V. Cappelli, *Alla ricerca delle opere*, p. 11; *Pianengo. Cappella del cimitero*, cit., p. 15.

81 Il nome del sacerdote coadiutore di Pianengo, morto a Milano nel 1881, è ricordato in un'epigrafe posta insieme ad altre all'esterno della cappella: «fervide preci pel riposo eterno / del pio caritatevole e zelante coadiutore / d. pietro patrini / che questa sacra edicola eresse. / morto in milano ai 16 marzo 1881 / nella fiorente età d'anni 34 / pianengo / riconoscente qui il volle sepolto / e questa memoria pose».

Fig. 19. Eugenio Giuseppe Conti, *Anime purganti*, pittura muraria, 1873. Pianengo, cimitero, cappella maggiore.

purtroppo molto deteriorato rappresentante le *Anime purganti*[82]. Al centro di esso si riescono ancora a distinguere due sinuosi angeli, ritratti nell'atto di afferrare per il fianco e sorreggere per le braccia una donna seminuda, sottraendola alle fiamme del purgatorio. I due messaggeri celesti conducono l'anima verso la salvezza, simboleggiata dal Crocifisso che, pervaso di luce, è indicato con un gesto eloquente dall'angelo di sinistra. La donna

[82] Don Carlo Mussi nel 1987 rimarcava le precarie condizioni di questo affresco il cui restauro – ancora da eseguirsi – sarebbe poi stato affidato al pittore Federico Boriani (Milano, 1920 - Pianengo, 2011); si veda C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 119 cat. 10. Un intervento conservativo dell'intera cappella, attuato nel 2020 su progetto dell'architetto Magda Franzoni, ha riportato alla luce, al di sotto di una tavola dipinta da Boriani nel 1989 e posta sull'altare, ciò che ancora sopravviveva dell'affresco di Conti, recuperato e consolidato – per quanto possibile – dalla restauratrice Simona Soldati; si veda *Pianengo. Cappella del cimitero*, cit., p. 15.

Fig. 20. Eugenio Giuseppe Conti, *Anime purganti*, bozzetto, 1873 circa. Collezione privata.

redenta, sottratta al fuoco, alza il braccio destro in un movimento quasi istintivo, come a schermarsi dalla potenza accecante della luce divina, manifestazione diretta della trascendenza; mentre nella parte inferiore del dipinto – purtroppo la più compromessa – faceva mostra di sé un gruppo di anime sofferenti i cui volti e atteggiamenti – oggi solo intuibili – lasciavano trasparire l'attesa e la speranza di poter un giorno condividere la stessa sorte di ascesa.

Queste figure collocate in basso, che amplificavano certamente il senso drammatico della scena, simboleggiando l'umanità intera sospesa tra pena e redenzione, possono essere ricostruite grazie all'esistenza di un bozzetto (Fig. 20) e di uno spolvero realizzati dal pittore per l'esecuzione di questo affresco, entrambi oggi in collezione privata[83].

Due scatti conservati nell'Archivio Fotografico del Museo Civico di Crema e del Cremasco, risalenti al 1983, documentano lo stato delle pitture parietali della cappella di Pianengo prima degli interventi del 1989, con i quali si era provveduto a rinnovare completamente l'interno, coprendo l'opera di Conti con una tavola dipinta dal pittore Federico Boriani (Milano, 1920 - Pianengo, 2011)[84]. È interessante osservare

[83] Nel bozzetto si distinguono in basso quattro anime purganti, mentre nello spolvero sono cinque; si vedano C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 119 cat. 10; *Dai bozzetti*, cit., pp. 56-57 figg.

[84] Si veda la nota 82.

nella prima fotografia (Fig. 21)[85] le originali modanature dell'altare dipinto, dove in alto, in un cartiglio legato a festoni vegetali, ancora si leggeva la scritta: «PAX»[86]. La seconda fotografia (Fig. 22)[87] risulta essere invece l'unica testimonianza superstite della decorazione della volta del sacello, dove al centro, in un quadrilobo decorato a cielo stellato, oggi completamente scomparso, spiccava una clessidra alata simbolo della transitorietà e caducità dell'esistenza umana.

Fig. 21. Bernardo Zanini, altare della cappella maggiore del cimitero di Pianengo, fotografia, 1983. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, Archivio Fotografico (inv. 2612).

Appartenevano al programma decorativo interno del tempietto anche due grandi calici appoggiati sulla finta mensa dell'altare e due candelieri affiancati ai lati. Di queste suppellettili dipinte ora restano solo labili tracce.

2.2 Cimitero di San Bernardino: il ciclo decorativo mai completato della cappella maggiore

Al 1886 risalgono le pitture eseguite da Conti nel cimitero di San Bernardino fuori Crema[88].

[85] Archivio Fotografico del Museo Civico di Crema e del Cremasco (AFMCCC), inv. 2612.

[86] In traduzione: «Pace».

[87] AFMCCC, inv. 2613.

[88] B. M., *Prof. Eugenio Giuseppe Conti*, cit.; BCC, Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 15, *Conti Gppe Eugenio*, Clorinda Conti, *Note biografiche*, aprile 1928, f. 6; A. Bombelli, *I pittori cremaschi*, cit., p. 184; G. Lucchi, *In programma presso il Centro Culturale S. Agostino*, cit., p. 3; *1842-1909 E. G. Conti*, cit., p. 27; G. Colombi, *Un*

Fig. 22. Bernardo Zanini, volta della cappella maggiore del cimitero di Pianengo, fotografia, 1983. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, Archivio Fotografico (inv. 2613).

Analogamente a Pianengo i lavori furono concepiti per abbellire la cappella maggiore, costruita al centro del camposanto. Un'iscrizione sull'affresco principale, collocato nella parete di fondo, dentro il piccolo edificio, testimonia l'autore e la cronologia dell'opera: «Affresco eseguito / da / E. G. Conti / 1886»[89]. Secondo le testimonianze superstiti, il programma decorativo non si limitava al solo interno

tuffo all'indietro nel tempo, cit., p. 12; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., pp. 162-163 catt. 93-95; A. C. Savoia, E. De Marinis, *Artisti*, cit., pp. 201 fig., 208; V. Cappelli, *Alla ricerca delle opere*, p. 10; *Dai bozzetti*, cit., pp. 32-35 figg.; E. Macalli, scheda 15, cit., pp. 100-105; A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 180-181.

[89] L'iscrizione è ancora ben leggibile.

Fig. 23. Eugenio Giuseppe Conti, *Crocifissione con dolenti e anime purganti*, pittura muraria, 1886. Crema, San Bernardino, cimitero, cappella maggiore.

del sacello, ma doveva estendersi pure all'esterno, ricoprendo l'intera facciata.

Anche in questo caso nella parete di fondo del sacrario una decorazione a *trompe-l'oeil* simula l'ancona di un altare (Fig. 23), fiancheggiata da due monumentali torciere ardenti, collocate sui gradini della mensa e caratterizzate, nelle rispettive basi, da teschi e tibie incrociate, chiaro riferimento al tema del *memento mori*. Dentro la finta cornice lignea, con cimasa elaborata in cui spicca un cherubino, si staglia una *Crocifissione con dolenti e anime purganti* che, nonostante il tempo e i ritocchi ne abbiano compromesso la cromia originaria, ancora trasmette la sua intensa vena drammatica[90]. Al centro della

[90] G. Lucchi, *In programma presso il Centro Culturale S. Agostino*, cit., p. 3; *1842-1909 E. G. Conti*, cit., p. 27; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 162 cat. 93; A.C. Savoia,

scena è rappresentato Cristo crocifisso, compianto dalla madre e da santa Maria Maddalena, la quale, disperata, affonda il volto tra le braccia in parte celate dai lunghi capelli sciolti, mentre in basso a destra si intuiscono due anime che cercano di emergere dalle fiamme del purgatorio.

Un'opera di soggetto affine, semplificata però dall'assenza della figura del Crocifisso, fu presentata da Conti all'*Esposizione Generale Italiana in Torino* del 1884: si tratta di *A piè della croce*, una delle produzioni religiose più note dell'artista, oggi conservata presso la chiesa di Santa Grata *inter vites*, in Borgo Canale a Bergamo[91]. Questo dipinto e l'affresco cimiteriale si inseriscono pienamente nel clima di rinnovamento espressivo che caratterizza la pittura lombarda della seconda metà dell'Ottocento, segnata da un marcato interesse per la resa drammatica e sentimentale delle figure sacre. Un significativo termine di confronto si ritrova nella produzione di artisti coevi, come il già citato Mosè Bianchi, il cui dipinto, *Il Crocifisso* del 1879, realizzato per la chiesa parrocchiale di Sant'Antonio abate di Valmadrera, in provincia

E. De Marinis, *Artisti*, cit., pp. 201 fig., 208; V. Cappelli, *Alla ricerca delle opere*, p. 10; *Dai bozzetti*, cit., p. 33 fig. Monsignor Gabriele Lucchi nel 1971 precisava che l'affresco cominciava a sbriciolarsi a causa dell'umidità, soprattutto nella parte bassa; si veda G. Lucchi, *In programma presso il Centro Culturale S. Agostino*, cit., p. 3. Don Carlo Mussi nel 1987 sottolineava la vivacità dei colori accentuata dal restauro eseguito nel 1980 dal pittore Rosario Folcini (Crema, 1929-2020); si veda C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 162 cat. 93.

[91] Su *A piè della croce* di Eugenio Giuseppe Conti si vedano *Esposizione Generale Italiana in Torino 1884. Catalogo ufficiale*, catalogo della mostra (Torino, Borgo del Valentino, aprile-novembre 1884), Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1884, p. 39 cat. 550; *Esposizione permanente di Belle Arti*, «Gazzetta Ticinese», LXXXXIII, 100, 1° maggio 1893, p. 2; BCC, Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 15, *Conti Gppe Eugenio*, ff. XVIIr-XIXr; A. Bombelli, *I pittori cremaschi*, cit., p. 185; *1842-1909 E. G. Conti*, cit., pp. 16, 49, 54 cat. 30; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., pp. 44-45 fig. XXV, 111, 153 cat. 70; C. Alpini, *Acquisizione del Museo Civico*, «Insula Fulcheria», XXXVIII/B, 2008, pp. 39-47, a p. 40; A. Barbieri, *II. La donazione Crotti*, in *Angelo Bacchetta, Eugenio Giuseppe Conti, Gianetto Biondini*, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 18 maggio-28 luglio 2024), a cura di A. Barbieri, A. Boni, G. Valesi, (Nuove acquisizioni, 1), Crema, Museo Civico Crema, 2024, pp. 89-122, a p. 92.

Fig. 24. Eugenio Giuseppe Conti, *Padre eterno e angeli*, pittura muraria, 1886 circa. Crema, San Bernardino, cimitero, cappella maggiore.

di Lecco, accentua l'intensità emotiva attraverso una gestualità accorata e un sapiente uso dei contrasti luministici, capaci di sottolineare con forza il *pathos* della scena[92]. Allo stesso modo, anche Conti ricerca un equilibrio tra naturalismo e partecipazione emotiva, superando i rigori accademici in favore di una pittura più vibrante, che punta a coinvolgere lo spettatore non solo sul piano visivo, ma anche su quello affettivo e devozionale.

A documentarci il processo creativo della *Crocifissione con dolenti e anime purganti* del cimitero di San Bernardino si conserva uno spolvero

[92] Su *Il Crocifisso* di Mosè Bianchi si vedano P. Biscottini, *Mosè Bianchi*, cit., pp. 236-238 cat. 269; O. Cucciniello, scheda, in *Sacro lombardo. Dai Borromeo al Simbolismo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 2010-6 gennaio 2011), a cura di S. Zuffi, Milano, 24 Ore Cultura, 2010, pp. 140-141.

Fig. 25. Eugenio Giuseppe Conti, *Angelo con aspersorio e secchiello*, spolvero, 1886 circa. Crema, Palazzo Vescovile.

integro, un tempo parte della raccolta di monsignor Gabriele Lucchi e ora in collezione privata[93].

All'interno della cappella, una seconda scena realizzata dal pittore cremasco impreziosisce la volta, dove, entro un medaglione mistilineo, è riprodotto il *Padre eterno e angeli* (Fig. 24)[94]. Dio, contraddistinto dal nimbo triangolare, benedice con la mano destra, mentre regge con la sinistra il globo terracqueo. Attorno trovano posto tre vivaci angioletti: il primo sorregge un turibolo fumigante, il secondo reca aspersorio e secchiello, mentre il terzo si protende verso la sfera terrestre attributo del Padre eterno.

Dell'affresco sopravvivono i tre frammenti dello spolvero preparatorio relativi alle figure angeliche: due parti, in collezione privata, corrispondono rispettivamente all'angelo con il turibolo e a quello accostato

[93] *Mostra di Eugenio Giuseppe Conti 1842-1909. Elenco opere esposte*, dépliant della mostra (Crema, Centro Culturale Sant'Agostino, 13 novembre-13 dicembre 1971), a cura di G. Lucchi, Crema, Museo Civico Comitato Manifestazioni Cremasche, 1971, s.p. cat. 70; *1842-1909 E. G. Conti*, cit., pp. 48, 54 cat. 29; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 162 cat. 93.

[94] C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 162 cat. 94; *Dai bozzetti*, cit., p. 35 fig.

Fig. 26. Crema, San Bernardino, cimitero, cappella maggiore, 1886 circa.
Fig. 27. Eugenio Giuseppe Conti, *Bozzetto per la facciata della cappella cimiteriale di S. Bernardino*, acquerello, 1886 circa. Collezione privata.

al globo[95]; una terza porzione (Fig. 25), finora inedita e custodita presso il Palazzo Vescovile di Crema, corrisponde all'angelo con aspersorio e secchiello[96].

Dell'ornamentazione progettata per la facciata dell'edificio (Fig. 26), mai compiuta, restano alcuni bozzetti e cartoni preparatori che ci aiutano a ricostruire il programma iconografico ideato da Conti.

Un prezioso acquerello (Fig. 27), già appartenuto a monsignor Gabriele Lucchi e oggi conservato in collezione privata, documenta l'aspetto che l'esterno del tempietto avrebbe dovuto assumere secondo l'originaria concezione dell'artista[97]. L'intera fronte vi appare decorata,

[95] *Dai bozzetti*, cit., p. 34 figg.

[96] Ringrazio don Andrea Rusconi per avermi mostrato lo spolvero di proprietà della Diocesi di Crema e per il consenso a riprodurlo.

[97] Lo studio riporta in basso la seguente iscrizione: «Bozzetto per la facciata della Cappella cimiteriale di S. Bernardino. Acquerello di E. G. C.»; si vedano G. Lucchi, *In programma presso il Centro Culturale S. Agostino*, cit., p. 3 fig.; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 163 cat. 95; *Dai bozzetti*, cit., p. 32 fig.; E. Macalli, scheda 15, cit., p. 104 fig. 26.

Fig. 28. Eugenio Giuseppe Conti, *Angelo dell'Apocalisse*, bozzetto, 1886 circa. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco (inv. B0148).

rivelando l'intenzione di trasformare la superficie architettonica in un grande palinsesto figurativo. Il fulcro iconografico del progetto si concentrava nella parte sommitale, all'interno del frontone, dove il pittore aveva previsto un soggetto a carattere escatologico.

A conferma di tale scelta tematica, il Museo Civico di Crema e del Cremasco conserva un piccolo bozzetto, raffigurante l'*Angelo dell'Apocalisse* (Fig. 28)[98]. Questo dipinto, concesso in prestito nel 1963 e poi donato nel 1966 alle raccolte civiche dal collezionista Paolo Stramezzi, era stato da lui acquistato nel 1937 direttamente da Clorinda Conti, la figlia maggiore del pittore[99]. L'opera, contraddistinta da freschezza e immediatezza, costituisce una testimonianza fondamentale, poiché permette di ricostruire

[98] *Guida al Museo Civico di Crema e del Cremasco e al Centro Culturale S. Agostino*, Crema, Museo Civico, 1967, p. 70 cat. 612; *Mostra di Eugenio Giuseppe Conti*, cit., s.p. cat. 62; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 163 cat. 95; *Museo Civico di Crema e del Cremasco. Sezione di Arte moderna e contemporanea*, Crema, Leva Artigrafiche, 1995, p. 16; E. Muletti, *Paolo Stramezzi un collezionista illuminato*, «Insula Fulcheria», XXXVII/A, 2007, pp. 293-330, a p. 326; A. Barbieri, *Opere dalla collezione Stramezzi al Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in *Foppa, i Macchiaioli e l'arte del Novecento. Opere dalla collezione Stramezzi*, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 23 aprile-15 maggio 2022), a cura di A. Barbieri, F. Moruzzi, Crema, Museo Civico Crema, 2022, pp. 21-54, a p. 28; E. Macalli, scheda 15, cit., pp. 100-105; A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., p. 181.

[99] AMCCC, Fondo Stramezzi, fasc. 1, f. 1111r, n. 433; AMCCC, *Registro generale di carico*, n. 623; AMCCC, *Inventario sezione arte*, n. 148; si vedano A. Barbieri, *Opere dalla collezione Stramezzi*, cit., p. 28; E. Macalli, scheda 15, cit., p. 102.

Fig. 29. Eugenio Giuseppe Conti, *Scheletro con clessidra*, spolvero, 1886 circa. Crema, Palazzo Vescovile.
Fig. 30. Eugenio Giuseppe Conti, *Scheletro con falce*, spolvero, 1886 circa. Crema, Palazzo Vescovile.

con precisione l'iconografia che avrebbe dovuto caratterizzare il timpano dell'edificio, offrendo così una preziosa integrazione al disegno generale della facciata. La scena si apre sull'ultima alba del mondo. Un angelo, avvolto in una veste vaporosa dai riflessi verdi cangianti, porta alle labbra la tromba del destino: dal suo suono scaturisce l'annuncio della fine. La mano sinistra della figura, tesa verso l'alto, indica il varco luminoso da cui irrompe il divino. Alle sue spalle, quasi dissolti nella luce, altri cinque compagni replicano il gesto, come un coro celeste che proclama l'Apocalisse. Sulla sinistra, dalla fredda terra, due scheletri si ridestano, sollevandosi dalle loro tombe rispondono ai richiami dei messaggeri celesti.

Alla decorazione concepita per l'interno del frontone dovevano raccordarsi tematicamente altri due *Scheletri* di dimensioni maggiori, pensati per abitare illusionisticamente le nicchie prospettiche destinate agli spazi liberi fra le lesene che scandiscono la fronte della cappella. Di queste due figure macabre si conservano gli spolveri (Figg. 29-30), anch'essi appartenuti in passato alla collezione di monsignor Gabriele Lucchi e oggi custoditi in Palazzo Vescovile a Crema[100]. Lo scheletro ideato per la parte sinistra regge una clessidra, le cui sabbie scorrono veloci a simboleggiare la fugacità della vita; il compagno riservato alla destra impugna una falce, emblema della morte che miete senza distinzione.

Dall'acquerello si evincono altri dettagli studiati dal pittore per riempire la facciata, tra cui quadrature architettoniche e fitomorfe, decorazioni a cartelle, lapidi, epigrafi e anche due piccoli putti destinati ai timpani spezzati delle due ali laterali più basse dell'edificio.

2.3 Cimitero di Vaiano Cremasco: l'affresco con la Pietà *della cappella maggiore*

Nel circondario di Crema l'ultima testimonianza dell'attività di Conti in ambito funerario è documentata nel 1900 presso il cimitero di Vaiano Cremasco[101].

[100] Ringrazio don Andrea Rusconi per avermi mostrato gli spolveri di proprietà della Diocesi di Crema e per il consenso a riprodurli; si vedano C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 163 cat. 95; A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., p. 180.

[101] A. Bombelli, *I pittori cremaschi*, cit., p. 185; *1842-1909 E. G. Conti*, cit., p. 27; A. Zavaglio, *Terre nostre*, cit., p. 404; *Un affresco da recuperare*, cit.; C. Mussi,

Fig. 31. Eugenio Giuseppe Conti, *Pietà*, pittura muraria, 1900. Vaiano Cremasco, cimitero, cappella maggiore.

In continuità con quanto già osservato negli altri campisanti analizzati, anche qui l'intervento decorativo del pittore interessa la cappella maggiore, fulcro architettonico e simbolico dell'intero complesso. All'interno del tempietto, eretto in forme neoclassiche, campeggia sopra l'altare un affresco raffigurante la *Pietà* (Fig. 31), inquadrato da due lesene abbellite da candelabre dipinte[102]. In passato, sull'opera ricorrevano la firma dell'autore e

Eugenio Giuseppe Conti, cit., pp. 112, 198 cat. 165; R. Bressi, *La chiesa di Vaiano*, cit., p. 65.

[102] A. Bombelli, *I pittori cremaschi*, cit., p. 185; *1842-1909 E. G. Conti*, cit., p. 27; A. Zavaglio, *Terre nostre*, cit., p. 404; *Un affresco da recuperare*, cit.; *Immagini della morte nel Cremasco*, Crema, Artigrafiche Leva, 1984, immagine di copertina; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 198 cat. 165; R. Bressi, *La chiesa di Vaiano*, cit., p. 65.

la data di esecuzione: «E. G. Conti / A. S. 1900»[103]. La scena rappresenta Cristo deposto dalla croce pianto dalla madre. Al centro si erge la Madonna, avvolta in un manto azzurro che ricade su una veste purpurea, con il capo adombrato da un candido velo bianco. Il suo volto, levato al cielo, esprime dolore e insieme rassegnazione, nella consapevolezza del mistero salvifico che si compie. Ai suoi piedi giace il corpo esanime del figlio, semicoperto da un sudario. Le membra abbandonate, il costato trafitto e il capo reclinato accentuano il dramma della morte, mentre il montante della croce sullo sfondo corona la scena, suggellando l'epilogo della Passione. Dinanzi, come reliquie appena deposte, giacciono gli strumenti del martirio: i tre chiodi, ancora segnati dallo sforzo di chi li ha strappati dal legno della croce, e la corona di spine, impregnata del sangue che ha solcato il volto di Cristo. In secondo piano, a destra, appare il sepolcro già pronto ad accogliere il corpo del Salvatore. L'iconografia scelta da Conti per Vaiano Cremasco, intimamente legata al contesto cimiteriale, si concentra sul tema della deposizione dalla croce, simbolo non solo del dolore umano davanti al limite estremo dell'esistenza, ma anche segno di speranza. In essa si riflette la certezza della salvezza e l'annuncio di una vita oltre i confini terreni. Dal punto di vista stilistico, il soggetto richiama le ricerche già sviluppate dall'artista nel dipinto *A piè della croce* del 1884 circa e nella *Crocifissione con dolenti e anime purganti* del 1886 per il cimitero di San Bernardino[104]. Composizioni, intensamente drammatiche, che testimoniano uno studio attento dell'espressività e della tensione emotiva, elementi che riaffiorano con pari forza nella rappresentazione più tarda del cimitero di Vaiano Cremasco.

[103] Una fotografia dell'interno della cappella, inviata nel 1981 da un lettore a «Il Nuovo Torrazzo», fu l'occasione per denunciare l'abbandono dell'edificio e il precario stato di conservazione dell'affresco, sollecitandone il restauro. Qualche anno più tardi, nel 1987, anche don Carlo Mussi, richiamando in causa quell'articolo, ribadiva le pessime condizioni della *Pietà*, riuscendo comunque ancora a leggervi la firma di Conti e la data di esecuzione; si vedano *Un affresco da recuperare*, cit.; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 198 cat. 165. L'iscrizione oggi non è più del tutto leggibile, si scorgono solo le iniziali sovrapposte «E. G.» del doppio nome del pittore e una «A.» al di sotto. La cronologia resta comunque confermata anche dalla data di consacrazione della cappella, celebrata dal vescovo Ernesto Fontana il 28 ottobre 1900; si veda C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 198 cat. 165.

[104] Si veda il paragrafo 2.2.

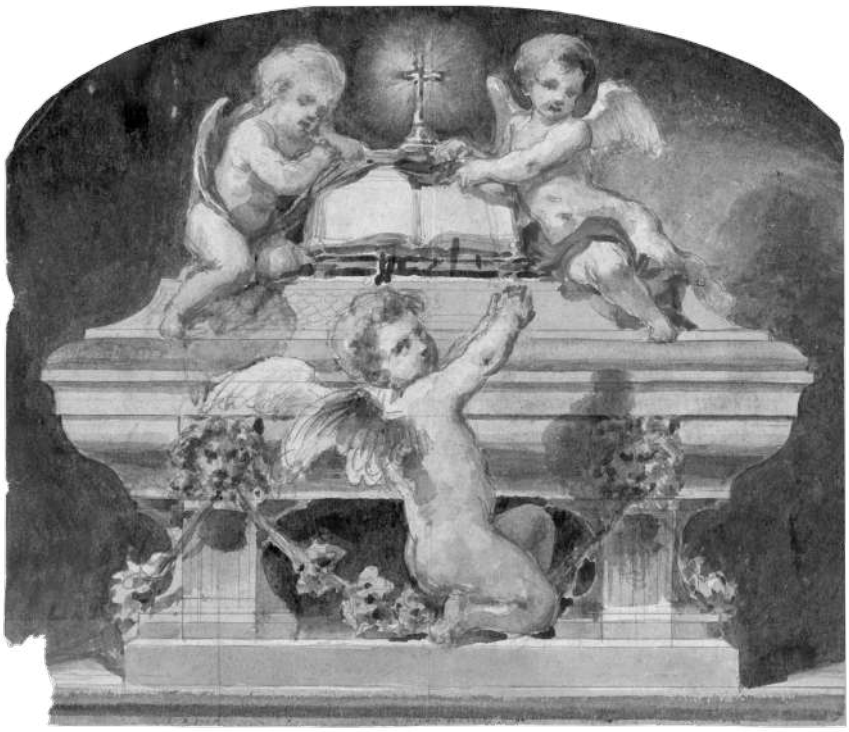


Fig. 32. Eugenio Giuseppe Conti, *Tre angioletti con libro disposti attorno a un sarcofago*, acquerello, 1880-1909 circa. Montodine, collezione famiglia Bonomi.

Anche di quest'opera è attestato uno studio preparatorio, un bozzetto appartenuto a don Domenico Fasoli di Capralba, la cui ubicazione attuale è ignota[105].

2.4 Due bozzetti senza cappella

Tra le opere di Conti merita menzione anche un bozzetto inedito posseduto dalla famiglia Bonomi di Montodine (Fig. 32)[106]. Si tratta di un

[105] C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 198 cat. 165.

[106] Ringrazio Grazia e Margherita Bonomi per avermi mostrato il bozzetto posseduto dalla famiglia e per il consenso a riprodurlo. La dinastia Bonomi di Montodine

piccolo acquerello raffigurante tre angioletti disposti attorno a un'imponente arca funeraria. Due di essi, seduti sul coperchio del sarcofago, disvelano un grande volume aperto, corredato da numerosi nastri segnalibro e sormontato da una piccola croce dorata che irradia luce. Il libro, verosimilmente il Vangelo, simboleggia la rivelazione della parola di Dio: il putto di destra, le cui nudità sono parzialmente coperte da un drappo rosso, ne indica il contenuto con un gesto della mano sinistra, instaurando un diretto dialogo con l'osservatore. Il terzo angioletto, collocato in basso e anch'esso rivolto verso chi guarda, solleva le mani giunte verso l'alto, generando un movimento ascensionale che connette armoniosamente la parte inferiore della composizione, la tomba, con quella superiore, dominata dal libro sacro. Il monumento funebre è reso con minuziosa attenzione ai dettagli: il coperchio del sarcofago è decorato a scaglie, mentre la cassa presenta teste leonine e festoni vegetali. L'esecuzione, caratterizzata da tratti rapidi e veloci tipici di uno studio preparatorio, si accompagna a un uso leggero del colore, steso mediante delicate velature. Pur non essendo nota alcuna opera di Conti direttamente derivata dal suddetto bozzetto, la scelta iconografica e la presenza del sepolcro rafforzano l'ipotesi di un contesto funerario. Anche in questo caso, la destinazione più verosimile poteva essere la parete di una cappella cimiteriale: una decorazione forse mai eseguita, o mai identificata, oppure – chissà – irrimediabilmente perduta, come spesso accade per quest'arte così fragile.

In tale prospettiva, infine, è opportuno ricordare pure un secondo bozzetto, oggi di ubicazione sconosciuta, ma certamente concepito in relazione a una sepoltura destinata al cimitero di Sergnano. La notizia del disegno ad acquerello si deve unicamente a monsignor Gabriele Lucchi, il quale, in un articolo apparso sul settimanale «Il Nuovo Torrazzo» del 16 ottobre 1971, dedicò alcune righe a opere perdute di Conti:

> Un altro disegno, di forme più romantiche e realiste, è colorato all'acquarello. Rappresenta una giovane madre che sale al cielo con

possiede numerose opere di Conti e della figlia Noemi, anch'essa pittrice; si veda A. Barbieri, G. Valesi, *Arte funeraria*, cit., pp. 184-186.

il suo bambino in braccio, e tutti e due guardano in basso, con nostalgia, il panorama di Sergnano con la casa in cui hanno lasciato orfana la famiglia. Sulla terra si erge una croce con una pianta e un giglio spezzati: chiara allegoria di un triste caso che li ha rapiti in una morte comune.[107]

[107] G. Lucchi, *In programma presso il Centro Culturale S. Agostino. Preludio ad una mostra retrospettiva del pittore Eugenio Giuseppe Conti. Opere perdute*, «Il Nuovo Torrazzo», XLIII, 40, 16 ottobre 1971, p. 3.

Roberta Aglio[*]

Riflessioni sulla dispersione e il collezionismo di tavole di soffitto cremasche tra XIX e XXI secolo

Abstract · Retrace the history of the rediscovery, dispersion and collecting interest of Crema ceiling panels from the second half of the nineteenth century until now means to project a well-known local reality in the wider, articulated and so far little investigated international context. At the same time, it means adding pieces for the reconstruction of a peculiar patrimony whose execution modalities deserve to be further investigated.
Keywords · Ceiling Panels, Collecting, Serial Production, Artisan Workshops, Crema.

Negli ultimi anni il crescente interesse europeo[1] nei confronti delle tavole da soffitto policrome ha comportato un fondamentale mutamento di prospettiva: passare cioè da ricerche circoscritte ai singoli solai, in area padana generalmente databili tra la metà e la fine del XV secolo,

[*] *Association internationale de recherche sur les charpentes et plafonds peints médiévaux (RCPPM).*
Il presente articolo origina da una parte della tesi di dottorato con menzione europea difesa dalla scrivente presso l'Universitat Rovira i Virgili di Tarragona (Spagna): *Dispersione, collezionismo e reimpiego di tavole da soffitto cremonesi e lombarde tra XIX e XX secolo: definizione di un contesto internazionale*, tutor L. Buttà, tesi di dottorato, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2024.

[1] Si vedano gli incontri annuali organizzati dal 2014 dall'Association internationale de recherche sur les charpentes et plafonds peints médiévaux (RCPPM) e i convegni: *Storie di animali e iconografie lontane* (Società Storica Viadanese, Viadana, 21-22 ottobre 2017), *The Restoration of the 14th-century Painted Ceiling of the Sala Magna in Palazzo Chiaromonte-Steri in Palermo*, 54th International Congress on Medieval Studies, (Western Michigan University, Kalamazoo, USA, 10 maggio 2019); *Un contesto europeo per il soffitto dipinto della Cattedrale di San Nicolò a Nicosia* (Museo Diocesano, Nicosia, 21 settembre 2019); *Cieli dipinti. Soffitti lignei nell'Europa meridionale fra Medioevo e Rinascimento* (Università degli Studi di Udine, Udine, 8-10 novembre 2019) e *La imagen medieval en el presente: los retos de la restauración*, (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 24 novembre 2021) organizzato nell'ambito delle attività dell'Escola de Doctorat en Història de l'art.

a una visione più articolata del fenomeno artistico di cui sono emerse le componenti culturali, antropologiche e sociali, nonché la diffusione nell'area mediterranea in un arco temporale compreso tra la fine del XII e la metà del XVI secolo[2].

Passate di moda e rimaste a lungo celate da controsoffittature e ridipinture, in Italia le tavolette vennero riscoperte attorno alla metà del XIX secolo.

La discrepanza temporale tra l'interesse collezionistico, vale a dire l'immissione dei manufatti sul mercato, e la fortuna critica, scaturita dai pionieristici studi sull'arte lombarda a partire dai primi anni del nuovo secolo[3], acuì la mancata comprensione della funzione e del significato assolti dai manufatti a lungo reputati piccoli dipinti decorativi, in realtà elementi significanti dello spazio domestico[4].

Gli studiosi che per primi se ne occuparono[5], pur auspicando ulteriori approfondimenti, contribuirono al contrario a una sorta di stasi e al perdurare di una visione 'lombardo centrica' che solo negli ultimi decenni è stato possibile scardinare a favore di una corretta contestualizzazione degli esiti locali e regionali nello sviluppo di quello che oggi è da considerare un vero e proprio genere artistico.

[2] Si veda la mappa interattiva della diffusione di soffitti a tavolette policrome in Europa realizzata dal gruppo di ricerca dell'RCPPM: http://u.osmfr.org/m/39839/ [ultima consultazione: 8 giugno 2025].

[3] P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1912.

[4] P.-O. Dittmar, *Comment les images sont rentrées dans la maison?*, in *Storie di animali e iconografie lontane*, atti del convegno (Viadana, 21-22 ottobre 2017), a cura di M. Bourin, M. Marubbi, G. Milanesi, Viadana, Società Storica Viadanese, 2018, pp. 11-32; G. Bartholenys, P.-O. Dittmar, M. Bourin, *La domestication des images*, in *Images de soi dans l'univers domestique. XIIIe-XVIe siècle*, a cura di G. Bartholenys, P.-O. Dittmar, M. Bourin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, pp. 11-18; R. Aglio, *La cornice nelle tavole da soffitto rinascimentali: tra definizione dello spazio e negazione del ruolo*, «Strenna dell'Adafa per l'anno 2020», X, 2020, pp. 69-89 e M. Pérez-Simon, *Spatialisation des mots et des images sur les plafonds peints du Moyen Âge*, in *Suspendre le temps, continuer l'espace. La division lessingienne à l'épreuve des arts*, «La part de l'Œil», 37, 2023, pp. 149-171.

[5] Oltre a Toesca: W. Terni de Gregory, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano, Vallardi, 1958.

La riscoperta fu caratterizzata dal disinteresse a livello locale, dall'alienazione – non di rado dalla distruzione – e dalla serrata ricerca da parte di una clientela in un primo tempo soprattutto straniera[6]. La dispersione si configura come una drammatica peculiarità dei soffitti a tavolette padani, cremonesi e cremaschi in particolare[7], che ha reso molto complesso l'approccio a questi manufatti e la ricostruzione dei soffitti.

Per comprendere il funzionamento delle botteghe artigiane e, di conseguenza, le esigenze della committenza rinascimentale è necessario recuperare il maggior numero possibile di pannelli letteralmente sparsi in tutto il mondo tra musei, collezioni private e mercato antiquario; creare dei *corpus*, attraverso censimenti, cataloghi e mappature, riconoscere e ricostruire i diversi soffitti che potranno così essere disposti in ordine cronologico.

1. Fortuna e diffusione del modello iconografico a 'cortine vegetali'.

Nella sala da pranzo della West Dean House a Chichester, nel Sussex, cinquantaquattro tavolette con stemmi, volti di giovani dai lunghi capelli, dame in abiti rinascimentali e imperatori romani laureati o incoronati, circondati da caratteristici, inconfondibili cespugli, furono collocati come fregio nella parte più alta delle pareti. Tale modello iconografico godette di una notevole fortuna a Crema sullo scadere del

[6] R. Aglio, *"Quell'oscura smania che spinge tanto a mettere insieme una collezione". La Galleria Parmeggiani e il commercio di tavole da soffitto in Francia tra XIX e XX secolo*, «Taccuini D'arte. Rivista di arte e storia del territorio di Modena e Reggio Emilia», 15, 2023, pp. 41-55 e Ead., *Un esempio di dispersione e di difficile contestualizzazione artistica: le tavole da soffitto di palazzo Secco Pastore a San Martino Gusnago (Mantova)*, in *Patrimoni in movimento: vendite, spoliazioni, lasciti, donazioni*, atti del II Convegno dottorale interdisciplinare (Parma, Università degli Studi-Modena, Gallerie Estensi 9-10 maggio 2024), «Ricerche di S/Confine», Dossier 9, 2025, https://www.ricerchedisconfine.info/patrimoni-in-movimento-dossier-9-2025/ .

[7] Si veda la mappa interattiva realizzata in occasione del dottorato di ricerca presso l'Universitat Rovira i Virgili di Tarragona su modello di quella creata dall'RCCPM: http://u.osmfr.org/m/877221/ [ultima consultazione: 8 giugno 2025].

Fig. 1. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, Chichester (Sussex), West Dean College.

XV secolo; un fenomeno di reiterazione in edifici di diversa proprietà che, nel tardo Ottocento, diede luogo a una circolazione collezionistica equiparabile a quella rilevata a Cremona per le numerose varianti della cosiddetta serie del 'monastero della Colomba'[8].

[8] R. Aglio, *Circolazione di modelli nella produzione di tavole da soffitto cremonesi del XV secolo*, in *Cieli dipinti. Soffitti lignei nell'Europa meridionale fra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno (Udine, 8-10 novembre 2019), a cura di M. D'Arcano Grattoni, F. Fratta de Tomas, Milano, Silvana Editoriale, 2023, pp. 181-186 e Ead., schede nn. 76-84, in *La meraviglia dell'anima. Catalogo del Museo Diocesano di Cremona*, a cura di S. Macconi, Milano, Skira, 2025 (in corso di stampa).

La West Dean House, ampio maniero giacobino nella campagna inglese, venne acquistata alla fine del XIX secolo dal ricco commerciante William James che la fece restaurare e riarredare in stile con oggetti, mobili e opere d'arte provenienti da antiquari e mercanti di tutta Europa. Le tavolette vennero acquistate a Londra nell'agosto 1892 da Harold Peto[9], uno degli architetti che si occupò dell'ampliamento dell'edificio[10]. Conoscitore e collezionista egli stesso, nella capitale possedeva i giusti agganci per trovare per sé e per i suoi committenti manufatti e arredi. Purtroppo non è stato possibile risalire ai contatti di cui Peto si servì per l'acquisto delle tavolette la cui provenienza da Crema è confermata dalla presenza di stemmi locali: quello delle famiglie Goghi[11], Marazzi[12] (due tavole) e Tornioli[13] (cinque tavole). Solo in queste ultime si rileva ai lati dello scudo araldico la presenza di iniziali che potrebbero riferirsi al committente del soffitto. Il blasone Tornioli ricorre anche in tre delle nove tavolette di un nucleo cremasco conservato nei depositi del Musée des Arts Décoratifs di Parigi le cui identiche caratteristiche iconografiche riconducono allo stesso solaio da cui proviene la serie della West Dean House. Le ridipinture, evidenti in entrambi i gruppi e correlate alle rispettive vicende collezionistiche, non impediscono tuttavia di ravvisare il reimpiego di simili modelli figurativi e dell'identica cortina vegetale che caratterizza tutti i manufatti citati in questo paragrafo. Le medesime figure femminili del museo parigino ritornano identiche nei tratti somatici, nella resa di vesti, acconciature e gioielli e, in generale, nell'impostazione in una serie di sei pannelli venduti all'asta da Do-

9 West Dean House Archive (WDHA), *Inventory of West Dean*, 1894.

10 H.J. Grainger, *Architecture of Sir Ernest George and His Partners. C. 1860-1922*, 1, tesi di dottorato, Leads, University of Leads, 1985, pp. 280-289.

11 «Di rosso alla vera di pozzo di argento con il bilanciere a due secchi d'oro, il tutto terrazzato di verde» (R. Borio di Tigliole, C.M. Del Grande, *Blasonario cremasco. Nobili e Notabili Famiglie della città di Crema*, Montichiari, Zanetti, 1999, p. 99).

12 «Di azzurro all'astore bianco (Marazzo) tenente nel becco un ramoscello d'alloro, in sbarra al naturale, volante, afferrante con gli artigli e per la costa una scimitarra d'argento, guarnita d'oro posta in fascia» (ivi, p. 108).

13 «D'argento al bue passante d'oro su di una pianura di verde caricato di un torrione di rosso» (ivi, p. 143). Seppur semplificato e privo della torre, lo stemma dipinto sulle tavole da soffitto può comunque essere ricondotto al casato Tornioli.

Fig. 2. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, Praga, Národní Galerie e già Vienna, E&A Galleries.

rotheum a Vienna nel giugno 2024[14], mentre i modelli maschili, seppur molto ridipinti, sembrerebbero riproposti nella tavola della Národní Galerie, Galleria Nazionale di Praga[15], e in quella segnalata da Federico Zeri[16], venduta dalla E&A Galleries di Vienna, casa fondata dai fratelli Silberman attorno agli anni Venti del Novecento.

Un altro stemma Tornioli si trova nelle raccolte di castello Orsini Odescalchi a Bracciano su una delle cinque tavolette di provenienza cremasca, parte di un insieme che ne comprende anche quattro cremonesi afferenti a una variante della serie della 'Colomba'[17].

[14] Asta online: https://www.dorotheum.com/it/l/9086810/ [ultima consultazione: 8 giugno 2025]. Ringrazio Maria Cristina Paoluzzi, responsabile del dipartimento di arte antica di Dorotheum Roma, e il suo assistente Ettore Giovanati per la segnalazione e la gentile condivisione delle immagini avvenuta a marzo 2024. Su questa serie di manufatti si veda anche: M. Facchi, *Sei tavolette da soffitto dal Palazzo Benzoni di Crema*, «Insula Fulcheria», LIV, 2024, pp. 333-339.

[15] O. Pujmanová, P. Přibyl, *Italian painting c. 1330-1550. 1. National Gallery in Prague. 2. Collections in the Czech Republic. Illustrated Summary Catalogue*, Prague, National Gallery in Prague, 2008, p. 162.

[16] Fototeca Fondazione Zeri, Bologna (FFZ), b. 269, fasc. 1, scheda n. 59149.

[17] G. Mariacher, *Ambienti italiani del Trecento e Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1963, pp. 70 e 73.

Fig. 3. Bottega cremonese e bottega cremasca, tavole da soffitto, terzo e ultimo quarto del XV secolo, Bracciano (Roma), Castello Orsini Odescalchi.

Quando alla fine dell'Ottocento fu ereditato dal principe Baldassare Odescalchi, l'edificio versava in stato di degrado ed era completamente privo di arredi[18]. Odescalchi, inserito nell'ambiente culturale

[18] L. Borsari, R. Ojetti, *Il castello di Bracciano. Guida storico-artistica*, Roma, Stab. Tipografico Edoardo Perino, 1895, p. 188 e R. Erculei, *La Rocca di Bracciano*, «Arte italiana decorativa e industriale», 5, 1896, pp. 72-74.

romano[19], politico e appassionato d'arte, era un collezionista ben conscio del valore delle arti applicate e del ruolo assolto dagli oggetti della sua ricca raccolta.

I lavori di restauro del castello iniziarono attorno al 1890 e furono condotti dall'architetto Raffaele Ojetti, già direttore delle scuole del Museo d'Arte Industriale di Roma, che si occupò del rifacimento in stile, strutturale e pittorico delle diverse sale. Le tavole da soffitto facevano già parte degli arredi del castello nel 1895, anno in cui fu pubblicata la prima guida compilata dallo stesso Ojetti:

> Sala IV. Figurano alle pareti varii fondi di cassettoncini da soffitto, con pitture a tempra, rappresentanti busti di giovani e di donne, racchiusi entro formelle di stile gotico, pure dipinte a tempra. Quattro di queste tavolette recano un'arme, formata di tre monti e di stelle, sopra alle quali è un morione con nastro svolazzante, in cui leggesi il motto *Meminisse iuvat*. Le figure, di accurata esecuzione, di corretto disegno, ricordano la maniera di Piero della Francesca, e debbono attribuirsi a qualche suo scolaro. Le altre tavolette, che l'arme insegna aver ornato i soffitti di una casa dei Torelli, presentano minor interesse artistico e sono da attribuirsi ad artista che, colla pittura, volle imitare la tarsìa, come usarono di fare alcuni maestri Squarcioneschi e segnatamente il Lendinara.[20]

Questa accurata descrizione fa pensare alla presenza di un numero di manufatti maggiore rispetto a quelli oggi conservati nelle raccolte. Alla luce delle composizioni superstiti, le quattro tavolette citate, decorate con stemma Monticelli, permettono di ipotizzare la presenza di almeno altri quattro ritratti.

[19] A.B. Pesando, *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie: la Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e "il sistema delle arti" (1884-1908)*, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 237-258 e S. Crifò, *Baldassare Odescalchi (Roma, 1846-Civitavecchia, 1909)*, in *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma. Collezione d'arte antica. Inventari 1876, 1884, 1956*, a cura di G. Borghini, Roma, ICCD, 2011, pp. 431-434.

[20] L. Borsari, R. Ojetti, *Il castello di Bracciano*, cit., pp. 44-45.

Fig. 4. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto, fine del XV secolo, collezione privata.

Tre pannelli decorati con l'insegna dello stesso casato, coincidenti in ogni dettaglio – iconografia, stile e gamma cromatica dei lambrecchini – si trovano nella *Gothic Room* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston montati, esattamente come nella West Dean House, nella parte alta delle pareti assieme ad altri sessantacinque manufatti afferenti a due distinti soffitti. Gli stemmi fanno parte di un primo nucleo composto da trenta pannelli a ritratti acquistato nel luglio 1888 a Venezia[21], presso Antonio Marcato; un secondo insieme di trentotto tavolette, probabilmente anch'esse cremasche[22], fu comprato nel settembre 1899

[21] Isabella Stewart Gardner Museum Archives, Boston (ISGMAB), inv. n. DF154 001a e DF154 001b.

[22] M. Natale, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, I, Milano, Electa, 1997, pp. 221-230.

dal mercante Dino Barozzi[23], un altro noto restauratore e collezionista veneziano. Le tavole acquistate da Marcato vennero dapprima collocate nell'appartamento di Beacon Street a Boston, dove Isabella viveva con il marito, l'uomo d'affari Jack Gardner. Alcune fotografie databili attorno al 1890 restituiscono un ambiente raccolto, sovraccarico di piccoli oggetti, reso ancora più intimo da una scura *boiserie*, che correva a mezza altezza lungo tutte le pareti, su cui erano alloggiati i piccoli ritratti cremaschi[24].

Se le due tavolette cremasche di Bracciano con profilo di dama e di imperatore laureato sono ragionevolmente riconducibili allo stesso solaio da cui provengono quelle della West Dean House e del Musée des Arts Décoratifs per la presenza delle cortine vegetali, i trenta manufatti di Boston appartengono a un'altra serie poiché presentano un'incorniciatura ben diversa[25] caratterizzata da un arco a tutto sesto retto da semplici pilastrini che terminano con un capitello corinzio: lo stesso che, identico, inquadra i novantotto volti maschili e femminili del soffitto esposto al Museo Poldi Pezzoli di Milano[26].

[23] ISGMAB, inv. n. DF023 015 e DF023 016.

[24] Ivi, inv. ARC.008394 e Boston, Historic New England, inv. PC002.USMA.Boston.032.01 e PC002.USMA.Boston.032. 02.

[25] Proprio pochi giorni prima dell'impaginazione di questo contributo si ha avuto notizia di quattro tavolette a ritratti con caratteristiche stilistiche identiche a quelle di Boston e del Poldi Pezzoli, ma con differente incorniciatura. Certamente prodotte dalla medesima bottega presentano gli stessi consolidati modelli iconografici appena variati, un'arcata su cui poggia un architrave classicheggiante a kyma ionico e un formato orizzontale. Del piccolo nucleo inedito, da molti anni in collezione privata, non è nota la provenienza né, al momento, sono disponibili informazioni utili a una più precisa contestualizzazione. Ringrazio Enrico Perni per la segnalazione dei manufatti e la condivisione delle immagini e il proprietario per la generosa disponibilità.

[26] A. Mottola Molfino, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano, Electa, 1982, p. 75; L. Ceserani Ermentini, *Le tavolette da soffitto rinascimentali (seconda parte)*, «Insula Fulcheria», XVI, 1986, pp. 97-138, a pp. 107-111; L. Bellingeri, scheda 34, in *Restituzioni 2004. Tesori d'arte restaurati*, Vicenza, Banca Intesa, 2004, pp. 176-179 e P. Venturelli, *"100 tavolette dipinte da un buon pittore". Da Crema (palazzo Vimercati) a Milano (Museo Poldi Pezzoli)*, in *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di Eadem, Milano, Skira, 2015, pp. 163-169.

Fig. 5. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, dall'alto: Chichester (Sussex), West Dean College; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum e Milano, Museo Poldi Pezzoli.

> Oggi 1 ottobre 1947 io sottoscritta Rosa Chizzoli dichiaro di cedere alla Soprintendenza alle Gallerie di Milano per il Museo Poldi Pezzoli di Milano n. 100 tavolette figurate della fine del '400 da togliersi dal soffitto di una sala terrena del palazzo Barbara via Civerchio 42 Crema, al prezzo di L. 350.000.[27]

[27] Ivi, p. 163.

Queste parole, vergate a mano su una semplice pagina a righe e controfirmate da Fernanda Wittgens, commissario straordinario del Poldi Pezzoli, attestano l'acquisto di un intero soffitto e ne descrivono con precisione la provenienza.

I pannelli – in origine forse centodieci[28] – erano collocati in due ambienti contigui al pian terreno di palazzo Barbàra che anticamente appartenne alla ricca famiglia Vimercati, ramo detto dei 'Vimercati Marcotti'[29]. Le undici formelle della serie con le iniziali ai lati del blasone di famiglia rimandano[30], in particolare, a Bartolomeo che nel 1484 sposò in seconde nozze Francesca Zurla il cui stemma compare in dodici manufatti[31]; una terza insegna ricorrente fu identificata da Lidia Ceserani Ermentini come appartenente ai da Caleppio, famiglia di origini bergamasche[32].

Tutte le tavolette prelevate dal palazzo di Bartolomeo Vimercati Marcotti sembrerebbero oggi note[33]: alle novantotto del museo milanese vanno aggiunte quella pubblicata da Winifred Terni de Gregory negli anni Cinquanta[34], due in collezione privata cremasca[35] e nove, molto ridipinte, recentemente rese note da Paola Venturelli[36].

I manufatti giunti a Boston sullo scadere del XIX secolo non appartengono dunque a questo *corpus*. Pur possedendo identiche caratteristi-

[28] Così scrive Paola Venturelli su indicazione degli attuali proprietari dell'immobile; Lia Bellingeri, che se ne occupò per prima, suppose fossero centotrentadue. Ivi, p. 167 e L. Bellingeri, in *Restituzioni 2004*, cit., p. 176.

[29] *Ibid*. Per i Vimercati Marcotti si veda *Genealogie. Il ms. 189 della Biblioteca Comunale «Clara Gallini» di Crema*, edizione facsimile a cura di N. Premi e F. Rossini, Edizioni Fantigrafica, Cremona, 2022, c. 67r.

[30] «Bandato di rosso e d'oro al capo di azzurro caricato di due stelle di otto raggi d'oro» (R. Borio di Tigliole, C.M. Del Grande, *Blasonario cremasco*, cit., p. 151).

[31] «D'argento, ai tre zurlini passanti posti in ordine di due e uno di nero» (ivi, p. 157). Per Bartolomeo Vimercati Marcotti si veda G. Racchetti, *Storia genealogica delle famiglie cremasche*, ms. [1848-50], Biblioteca Comunale «Clara Gallini» di Crema, MSS 182/2, c. 294 n. 104.

[32] L. Ceserani Ermentini, *Le tavolette da soffitto*, cit., p. 107.

[33] *Ibidem*.

[34] W. Terni de Gregory, *Crema monumentale ed artistica*, 1ª edizione, Crema, Deputazione Storico Artistica del Comune di Crema, 1955, p. 72.

[35] L. Ceserani Ermentini, *Le tavolette da soffitto*, cit., p. 107.

[36] P. Venturelli, *100 tavolette*, cit., p. 166.

che iconografiche e stilistiche vanno ricondotti a un altro committente che, proprio per il blasone ripetuto più volte, si potrebbe identificare con un membro del casato Monticelli.

A rendere complicato il tentativo di riunire le tavolette cremasche disperse sul mercato antiquario concorre una modalità di circolazione di modelli che, in epoca rinascimentale, doveva essere ben più complessa di quanto rilevato a Cremona dove i vari cicli sono riconoscibili per le lievi differenze nelle cornici che inquadrano ritratti e scenette[37].

A Crema, città ricca e popolata da numerose famiglie nobili e mercantili, la produzione di tavole da soffitto trovò il suo periodo di massimo sviluppo proprio a partire dall'ultimo quarto del XV secolo, epoca a cui risale la maggior parte dei manufatti con ritratti. Dalle sopravvivenze – che meriterebbero di essere censite sistematicamente e analizzate sia a livello sincronico, per stabilire le relazioni iconografiche e stilistiche tra i cicli, sia diacronico per definire l'attività delle botteghe nel tempo – si può supporre che pannelli di ugual soggetto e caratteristiche venissero realizzati in serie per essere personalizzati al momento dell'allocazione al solaio così da rappresentare il casato e le esigenze dei committenti. Ciò che diversifica gli apparati decorativi cremaschi non sono pertanto le cornici come a Cremona bensì gli stemmi, talvolta con motti e monogrammi, realizzati al momento impiegando, anche in questo caso, modelli già pronti facilmente modificabili.

Pur considerando le imprevedibili dinamiche del mercato collezionistico e la continua dispersione subita dalle tavolette, possiamo immaginare che il solaio del museo Poldi Pezzoli, come visto realizzato attorno al 1484 in occasione delle nozze Vimercati Marcotti - Zurla, sia perfettamente coevo a quello di Boston destinato però a un'altra committenza che, come si può evincere dai blasoni, si assocerebbe al casato Monticelli. Sarebbe tuttavia azzardato, visto l'esiguo numero di tavolette conosciute, sostenere che anche i quattro pannelli cremaschi di

[37] R. Aglio, *Circolazione di modelli*, cit., pp. 181-186. Questo aspetto, già approfondito nella tesi di dottorato della scrivente, è stato toccato nuovamente in occasione della tavola rotonda organizzata dall'RCPPM: *Des chimères au plafond. Banquet de printemps. Monstres & chimères*, (Lagrasse, Abbaye médoévale, 30-31 maggio 2025) con l'intervento: *Monstres, hybrides et chimères dans les plafonds de la vallée du Pô*.

Bracciano fossero destinati a quella famiglia; più plausibilmente – vista la presenza dei cespugli laterali – potrebbero formare un unico *corpus* con quelli della West Dean House e del Musée des Arts Décoratifs.

Le modalità con cui gli stemmi venivano raffigurati nei cicli cremaschi degli ultimi due decenni del XV secolo potrebbero aiutare a stabilire le committenze. Due infatti erano le tipologie adottate: scudi araldici a targa sormontati da elmi con fantasiosi cimieri e lambrecchini dipinti direttamente su fondi rossi o blu in tavole prive di inquadratura e blasoni inseriti all'interno di cornici architettoniche o vegetali, comuni ai soggetti della serie, che si può supporre raffigurassero rispettivamente lo stemma della famiglia committente e quelli delle famiglie 'satellite'. Il primo, spesso affiancato dalle iniziali del proprietario o dal motto di famiglia[38], era generalmente posizionato al centro della trave dove emergeva con maggiore incisività proprio perché differente dagli altri. Nel secondo caso le imprese, sole all'interno dello spazio scenico o trattenute da figure 'reggi stemma', rappresentavano il contesto sociale del padrone di casa: la famiglia della moglie e i casati parenti o alleati.

Così le diciotto tavole di analogo soggetto applicate, assieme ad altre bresciane provenienti da palazzo Cigola, al soffitto dello *Studio del Senatore* a Lonato del Garda (Brescia), proprio grazie ai due stemmi Benzoni completati con le iniziali 'K / B', possono essere ricondotte al committente, forse quel Carlo, vissuto proprio durante la seconda metà del XV secolo, sposato a Giacomina Gambazocca le cui insegne[39], rette da un satiro, sono dipinte su un altro manufatto della serie. Gli stessi stemmi, sebbene ridipinti e reinterpretati per adattarsi al nuovo contesto[40], si

[38] Per esempio, lo stemma Gambazocca con le iniziali 'K / B' (Carlo Benzoni) nella Casa del Podestà a Lonato; lo stemma Griffoni con le iniziali 'MA / TE' (Matteo Griffoni Sant'Angelo) in palazzo Griffoni a Crema; lo stemma Vimercati al museo Stibbert di Firenze e quello con il motto «*Nil sine magno vita labore dedit*» dal palazzo di famiglia oggi sede del Banco BPM e il frammentario stemma Verdelli, proveniente dall'omonimo edificio, oggi in collezione privata.

[39] *Codice Zurla*, Biblioteca Comunale «Clara Gallini» di Crema, senza segnatura.

[40] Nel nucleo che si è potuto analizzare si conservano due blasoni, entrambi molto ridipinti, che tuttavia lasciano intravedere le iniziali riferibili a Carlo Benzoni: il primo con il bandato ancora visibile e la gamba, emblema dei Gambazzocca, trasformata in

Fig. 6. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, dall'alto: Lonato del Garda (Brescia), Casa del Podestà e collezione privata.

osservano nei pannelli, identici per stile e iconografia, collocati tra il 1892 e il 1895[41] nel porticato di accesso del palazzo voluto dai fratelli

una scarpa, lo stemma dei Bagatti Valsecchi – in milanese il ciabattino è detto *bagatt* – mentre il secondo, completamente rifatto, presenta un giglio su fondo scuro.

41 Sull'edificio si veda: *La casa Bagatti Valsecchi. L'Ottocento, il Rinascimento, il gusto dell'abitare*, a cura di R. Pavoni, Firenze, Scala, 1994, pp. 81-82.

Bagatti Valsecchi al numero civico 7 di via Santo Spirito a Milano[42], poiché

> spiaceva, per l'armonia completa della loro opera d'arte [il complesso del Museo Bagatti Valsecchi], l'aver prospiciente alla porta e alle finestre che s'aprivano sulla via Santo Spirito, la facciata disadorna e volgare di una casa borghese.[43]

Nessuna notizia sulla provenienza dei due gruppi di manufatti, con ogni evidenza collocati nel medesimo contesto edilizio da cui potrebbero plausibilmente derivare anche altre sei tavolette, oggi in collezione privata[44], il cui unico stemma, retto dallo stesso satiro osservato negli insiemi appena citati[45], appare identico a due già nella casa dei fratelli Bagatti Valsecchi, forse da identificare con quello del casato Cusatri[46]. Di questi ultimi pannelli, acquistati una trentina di anni fa a Varese e provenienti da una vendita effettuata nel 1978 presso la galleria d'arte Il Ponte di Milano, si è visionato anche il retro che risulta privo di note o etichette cartacee che potrebbero aiutare a ricostruirne le vicende.

Un altro nucleo caratterizzato dalle medesime iconografie e dalle cortine vegetali si conserva presso villa Rossi Martini a Sovico

[42] *La casa Bagatti Valsecchi al n. 7 della via di S. Spirito in Milano*, Milano, Tipografia Bernardoni, 1898, tav. XIV. Ringrazio Antonio D'Amico, Camilla Bagatti Valsecchi e Cecilia Dubini per la segnalazione e la disponibilità.

[43] *La casa Bagatti Valsecchi. L'Ottocento*, cit., p. 81.

[44] Ringrazio Stefano Lusardi per avermi segnalato questi manufatti e il proprietario per la condivisione.

[45] Lo stesso personaggio regge lo stemma Terni («cinque punti d'argento equipollenti a quattro di nero, con il capo di rosso», ivi, p. 141) in una tavoletta passata sul mercato antiquario londinese nel 1989 (FFZ, b. 269, fasc. 1, scheda n. 59134); insegne di altre famiglie cremasche in quattro manufatti oggi al soffitto dello *Studio del Senatore* a Lonato e in uno in collezione privata cremasca. Per quest'ultimo si veda: L. Ceserani Ermentini, *Le tavolette da soffitto, un fenomeno di cultura a Crema*, «Insula Fulcheria», XXXVI, 2006, pp. 349-364, a p. 361.

[46] «Palato d'argento e d'azzurro» (R. Borio di Tigliole, C.M. Del Grande, *Blasonario cremasco*, cit., p. 88). I colori dello stemma dipinto sulla tavoletta, all'apparenza diversi, sono determinati dall'alterazione del pigmento azzurro e dall'ossidazione della vernice, conseguenza di un antico restauro.

Fig. 7. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, collezione privata.

(Monza e Brianza)[47]. L'edificio, anticamente di proprietà della ricca famiglia Giovio della Torre di origine comasca, passò a un casato cremasco attorno alla metà del XIX secolo quando Virginia, l'ultima erede Giovio, sposò il conte Francesco Martini di Ombriano[48]. Le tavole da soffitto entrarono in scena più tardi, dopo le nozze della nipote Emilia con Gerolamo Rossi, figlio di un banchiere di Genova. Dedicatosi alla vita politica – fu senatore del Regno – Gerolamo, tra il 1882 e il 1892, si occupò della ristrutturazione della villa di Sovico per riconvertirla nell'edificio di rappresentanza necessario al suo nuovo ruolo.

47 P. Venturelli, *Tavolette da soffitto cremasche di inizio Cinquecento. Dame e cavalieri da un antico palazzo lombardo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.

48 Per le vicende famigliari e i passaggi di proprietà si veda: P.L. Tagliabue, *Personaggi e storie della villa Rossi Martini di Sovico*, in ivi, pp. 7-23.

Nel grande salone a pianterreno venne ricreato un fantasioso e ricco soffitto decorato, con «soffio genialmente artistico dei giovani abitatori»[49], da oltre centocinquanta tavolette lignee posizionate come fregio lungo il perimetro superiore delle pareti, nei decori sommitali e come cornice attorno allo specchio del camino. Se ci si affida alla descrizione presente in *Ville e castelli d'Italia* (1907), i manufatti dovevano essere molto più numerosi: oltre trecento e tutti di provenienza cremasca[50].

Negli anni Cinquanta del Novecento, con l'estinzione della famiglia, la villa venne venduta e tutte le tavole da soffitto smontate e inscatolate. Un decennio dopo furono fotografati, numerati e inventariati duecentoventi esemplari[51], alcuni dei quali di fattura ottocentesca, un espediente coerente con il progetto decorativo del salone.

La ricollocazione dei pannelli fu possibile solo nel 1981, quando gli attuali proprietari sposarono lo scenografico, curioso progetto dell'architetto milanese Piero Pinto di disporli, affiancati su quattro file, lungo le pareti di un ampio disimpegno. I centottantasette pannelli, di cui nove moderni, rinvenuti in quell'occasione[52], mezzibusti maschili e femminili in ricchi abiti rinascimentali, imperatori, sovrani romani e stemmi, appartengono a due distinte serie che in origine si ipotizza fossero destinate al medesimo edificio.

49 *Ville e castelli d'Italia. Lombardia e Laghi*, Milano, edizione della Tecnografica, 1907, p. 318.

50 Ivi, p. 317.

51 P.L. Tagliabue, *Personaggi e storie*, cit., p. 23.

52 Trentadue tavolette afferenti a entrambe le serie risultano dunque dispese sul mercato antiquario tra gli anni sessanta e ottanta del Novecento. Più semplice riconoscere il nucleo attribuito a Bernardino de' Conti datato attorno al 1502; oltre a quelle già segnalate da Venturelli (P. Venturelli, *Tavole da soffitto a Crema: maestri, personaggi e qualche caso*, in *Rinascimento cremasco*, cit., p. 103 e Ead., *Le tavolette lignee da soffitto cremasche a Sovico, tra storia e moda*, in *Tavolette da soffitto cremasche*, cit., pp. 26-83, a p. 34) due, inserite in una scura e pesante cornice lignea, sono incredibilmente arrivate fino ad Auckland in Nuova Zelanda dove furono vendute nel 2022; si veda: *Jewellery, Fine & Applied Art*, vendita all'asta, Auckland, Cordy's, 22 marzo 2022, lotto 128. Coincidono perfettamente i soggetti, le particolari caratteristiche fisiognomiche e soprattutto il retro delle tavole che, proprio come negli esemplari di Sovico, presentano numerazioni a matita e a tempera rossa.

Nell'ambito del tema trattato in queste pagine, è però l'insieme meno numeroso a destare maggior interesse. Si tratta di trentatré tavole – quarantasette nel censimento degli anni Sessanta – che raffigurano esclusivamente sovrani e imperatori circondati dai consueti cespugli. Provenienti probabilmente da un palazzo Benzoni, casato il cui stemma ricorre in quattro pannelli, vanno coerentemente datati, come quelli visti finora, attorno al nono decennio del XV secolo. Nonostante le consistenti ridipinture, visibili ma poco quantificabili a un'analisi basata sulle sole riproduzioni fotografiche, le affinità con i manufatti della West Dean House, del Musée des Arts Décoratifs e di tutti quelli erratici passati sul mercato antiquario, sono indubbie.

L'adozione di comuni modelli figurativi, nel caso di Sovico esclusivamente personaggi all'antica, appena variati in insignificanti dettagli somatici o dell'abbigliamento – ripetitive armature da parata drappeggiate con manti scuri e rossi a contrasto con i fondali – e la presenza delle medesime iscrizioni sui colletti delle vesti: «REX ROMANORUM» e «IMPERATOR ROM» a seconda che i sovrani siano incoronati o laureati, ancora una volta, fa supporre l'impiego di pannelli realizzati in serie, facilmente disponibili in bottega.

Sembrerebbero appartenere alla medesima serie di villa Rossi Martini anche le cinque tavolette con imperatori frontali e di profilo, provenienti da una collezione lombarda e vendute all'asta da Finarte nel 1996[53]; il profilo di imperatore barbuto di un manufatto parchettato e incorniciato venduto a Genova, da Cambi nel 2022[54], e quello, anch'esso in cornice, passato nello stesso anno a Roma da Bertolami[55] e alla fine del 2023 a Milano da Lucas[56]. L'appartenenza di quest'ultimo pannello alla serie di Sovico è resa inequivocabile dalla presenza di analoghi nu-

53 *Dipinti antichi*, vendita all'asta n. 981, Milano, Finarte, 11 giugno 1996, lotti 13a-13f.

54 *Dimore italiane*, vendita all'asta n. 708, Genova, Cambi, 5-6 aprile 2022, lotto 116. La tavoletta, rimasta invenduta, è stata nuovamente alienata nel novembre dello stesso anno: *Dipinti antichi*, vendita all'asta n. 780, Genova, Cambi, 23 novembre 2022, lotto 9.

55 *Dipinti e disegni antichi. Secoli XVI-XIX*, vendita all'asta n. 240, Roma, Bertolami, 17 dicembre 2022, lotto 175.

56 *Argento, dipinti, icone*, vendita all'asta n. 29, Milano, Lucas Casa d'Aste, 5 dicembre 2023, lotto 5.

Fig. 8. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, collezione privata (vendita Finarte).

meri a matita e a tempera rossa apposti sul retro come in quelle ancora *in loco*. Su questa, appena sovrapposto, si rileva inoltre una interessante etichetta cartacea parzialmente strappata, ma comunque leggibile: «Duveen-Brothers Inc. / Gallery / 18 [th East] 79th Street / [...]» che si riferisce a una delle più importanti dinastie di mercanti d'arte attiva, tra la fine del XIX e la metà del XX secolo, a Londra, Parigi e New York[57]. L'indirizzo è quello della nuova sede statunitense in cui la ditta si spostò nel 1951[58], epoca coerente con lo smontaggio delle tavolette di villa Rossi Martini. La medesima etichetta compare anche sul retro di altri due pannelli della stessa serie venduti a Vienna nel 2006 da Dorotheum[59],

57 A. Helmreich, E. Sterrett, S. van Ginhoven, *Purpose Built: Duveen and the Commercial Art Gallery*, «Nineteenth-Century Art Worldwide», 20, 2, 2021, pp. 79-105, disponibile online: https://doi.org/10.29411/ncaw.2021.20.2.4 [consultato il 03/03/2024]. Si vedano inoltre: M. Secrest, *Duveen. L'arte di vendere arte*, Torino, Artema CSE, 2007 e S.R. Behrman, *Duveen. Il re degli antiquari*, Palermo, Sellerio, 2018.

58 A. Helmreich, E. Sterrett, S. van Ginhoven, *Purpose Built*, cit., p. 81.

59 *Old Masters Paintings*, vendita all'asta, Wien, Dorotheum, 4 ottobre 2006, lotti 13 e 14.

Fig. 9. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, collezione privata (vendita Lucas).

a indicare che nelle collezioni Duveen era presente un lotto molto più consistente di questi manufatti[60].

Caratteristiche tangenti, pur con modelli figurativi assenti a Sovico – dame e altre figure dai lunghi capelli, efebi più che fanciulle – si ravvisano anche nei sei pannelli a ritratti venduti da Semenzato nel 1998[61], nei tre già nella collezione di Albert Eperjesy presso il castello di Wehrburg (Merano), da cui provengono anche le quattro tavolette cremonesi con *Storie della Genesi* di Casa Meli, oggi al Castello del Buonconsiglio di Trento[62]. Poco si conosce delle ambizioni collezionistiche del diplo-

[60] L'archivio dell'attività della Duveen Brothers Inc. è oggi conservato presso la Getty Research Library di Los Angeles. Nei registri relativi alle vendite degli anni successivi al 1951 non è stato possibile rinvenire alcun riferimento ai manufatti in oggetto; le descrizioni dei dipinti, decisamente laconiche, si limitano a 'paintings' sulle ricevute e al nome dell'artista nel giornale delle spedizioni. Getty Research Library Los Angeles (GRL), Duveen Brothers. Receipt books for repairs, et al., vol. 10, 1951-1963 e ivi, Duveen Brothers. Journal of shipments, 18 E. 79th St., 1951.

[61] *Le collezioni d'arte di Villa Sala già progetto museale*, vendita all'asta, Villa Sala a Peregallo di Lesmo, Semenzato, 2-6 ottobre 1998, lotti 984-987.

[62] I manufatti confluirono nelle raccolte del Museo Nazionale di Trento nel 1924: «MN 2964/1: 31.01.1924, 4 Malereien der Cremoneser Schule zugeordnet, auf konvexen Holztafeln», dall'inventario generale redatto dall'allora direttore del Museo

matico: si può immaginare che la scelta dei pezzi, molti acquistati in Italia durante il suo soggiorno nella capitale tra il 1882 e il 1887[63], fosse in parte determinata proprio dalla sua attività. Deceduto improvvisamente nel 1916 senza testamento, in piena guerra e con il sanguinoso fronte tirolese molto prossimo al suo castello, lasciò la famiglia in enorme difficoltà[64]; i beni mobili sopravvissuti ai saccheggi vennero più volte inventariati per permetterne la vendita; proprio questi elenchi, per quanto parziali e non sempre accurati, consentono di identificare le tre tavole cremasche applicate sul fronte di un cassone dorato. Nel *Catalogo incompleto della raccolta di oggetti d'arte nel castello di Verburgo*, redatto nel 1919, entrambi i gruppi di manufatti – rispettivamente ai numeri 17 e 91 – sono indicati come provenienti dal palazzo Ducale di Mantova[65]. Un particolare questo che potrebbe essere dettato dall'intento di 'nobilitarne' l'origine: un modo di operare piuttosto comune all'epoca che, in questo caso, sembrerebbe tradire un acquisto lontano dal territorio padano dove, per l'inconfondibile stile, sarebbe stato difficile proporre un simile luogo d'origine.

Ai manufatti finora elencati se ne possono aggiungere alcuni altri provenienti dal mercato antiquario parigino come le tavole, assai ridipinte, della collezione di Émile Gavet[66]; il bel profilo maschile segnalato

Giuseppe Gerola. E. Zoeggeler Gabrieli, "*Das Schönste von allem*". *Albert Eperjesy und die Wehrburgsamm-lung*, «Der Schlern. Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde», 90, 9, 2016, pp. 4-50, a p. 46, nota 40.

[63] R. Cust, *A Bronze Crucifix*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 17, 89, 1910, pp. 299-300, a p. 299.

[64] E. Zoeggeler Gabrieli, *Das Schönste*, pp. 9-20.

[65] Südtiroler Landesarchiv (SLA), Dossier Eperjesy, 13 giugno 1919, allegato E (ivi, pp. 32 e 34). La provenienza delle tavolette con *Storie sacre* venne ribadita più tardi anche in una lettera indirizzata da Armgard Eperjesy a Giuseppe Gerola, direttore del Museo di Trento («4 pannelli con rappresentazioni bibliche del Palazzo Gonzaga di Mantova», SLA, Dossier Eperjesy, 28 settembre 1924).

[66] Si tratta di quattro ritratti inseriti in cornici poligonali accuratamente descritti nel catalogo della raccolta redatto da Émile Molinier (É. Molinier, *Collection Émile Gavet. Catalogue raisonné*, Parigi, D. Jouaust, 1889, pp. 191-192, nn. 815-816 e 818-819. Si veda: A. Bos, *Émile Molinier, the 'incompatible' roles of a Louvre curator*, «Journal of the History of Collection», 27, 3, 2015, pp. 309-321, a pp. 310-311). Molto simili tra loro, i profili sono descritti come inquadrati da «tiges vegetales» rendendo inequivocabile

da Zeri[67] presso la *Galerie D'Atri*[68]; il mezzobusto di dama venduto a New York da Christie's nel 1980[69]; il 'ritratto' conservato presso il Philadelphia Museum of Art[70], rifilato e dallo sfondo ridipinto, iconograficamente identico al pannello della Národní Galerie di Praga; lo stemma pubblicato da Winifred Terni de Gregory[71]; l'imperatore laureato in collezione cremasca[72]; il pannello parchettato, incorniciato e ampiamente ridipinto venduto a Varsavia nel 2024[73] e il giovane, noto attraverso una diapositiva del fotografo cremonese Giuliano Regis[74].

Nelle raccolte dell'Abbaye Royal de Chaalis sono conservati quattro manufatti di origine cremasca acquistati nel 1889 da Nélie Jacquemart André presso l'antiquario romano Attilio Simonetti[75]. Simili ai precedenti per i vistosi cespugli che fungono da inquadratura, sono tuttavia

il loro riconoscimento. I contatti intrecciati da Gavet con alcuni tra i più importanti amatori d'arte statunitensi fecero sì che due tavolette confluissero nella collezione di Alva Vanderbilt (oggi nella raccolta Belmont di Newport nel Rhode Island) come confermato dalle fotografie conservate presso la fototeca della Fondazione Zeri di Bologna (FFZ, b. 269, fasc. 1. Cfr. schede nn. 22183 e 22184).

67 FFZ, b. 269, fasc. 1, scheda n. 22193.

68 La galleria, situata in rue La Boétie nell'VIII arrondissement, fu fondata attorno al 1920 dal viterbese Pietro d'Atri (1876-1957). Si veda: https://agorha.inha.fr/ark:/54721/a9874446c-3b53-4350-9de0-ea62f46796ab [consultato il 25/05/2025].

69 *Important paintings by old masters. The properties of the Metropolitan Museum of Art, New York, the Estate of George R. Hann, Barat College… Fredrik Kirsebom… and from various sources…*, vendita all'asta, New York, Christie's, 5 giugno 1980, lotto 179.

70 *Paintings from Europe and the Americas in the Philadelphia Museum of Art. A concise catalogue*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1994, p. 201. Il dipinto fa parte delle oltre mille opere della collezione che l'avvocato John G. Johnson, alla sua morte nel 1917, donò alla città.

71 W. Terni de Gregory, *Pittura artigiana*, cit., p. 62.

72 L. Ceserani Ermentini, *Tavolette rinascimentali*, cit., p. 177.

73 *Art of old Poland*, vendita all'asta, Warsaw, Desa unicum, 7 novembre 2024, lotto 44.

74 Archivio di Stato di Cremona, Archivio Fotografico Giuliano Regis, in corso di inventariazione.

75 G. Cilmi, *Les tableaux italiens du XVIème au XVIIIème siècle de l'Abbaye Royale de Chaalis - Musée Jacquemart-André*, tesi di master, Parigi, École du Louvre, 2011, p. 128 e Ead., Cat. 151/1-4, in *Catalogue des peintures italiennes des musées Jacquemart-André, XIVe-XIXe siècle*, a cura di P. Curie, G. Cilmi, Paris, Editions Faton, 2023, p. 318.

Fig. 10. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, Firenze, Museo Stibbert, Scala dei Soli.

caratterizzati da un diverso uso della linea, decisamente marcato, che definisce mezzibusti maschili quasi a monocromo, di cui si conserva una decina di esemplari anche al Museo Stibbert di Firenze.

Questi ultimi presentano una maggior varietà di soggetti: stemmi – due riconducibili alla famiglia Zurla[76] – volti di uomini gesticolanti in armatura, dame, giovani laureati e una curiosa raffigurazione della lupa che allatta i gemelli che non sembra trovare riscontri in area cremasca[77]. I pannelli, assieme a elementi creati per l'occasione, furono assemblati nel 1890 al soffitto della *Scala dei Soli*, un piccolo disimpegno che, attraverso una scala a chiocciola[78], conduce verso la *Sala Giapponese*, anch'essa decorata con tavole da soffitto cremasche.

Si tratta di sedici profili maschili e femminili – dame, cavalieri e imperatori all'antica inseriti in un'arcata prospettica a tutto sesto decorata con delfini stilizzati – realizzati dalla stessa bottega che dipinse quelli del primo e del secondo ciclo di palazzo Vimercati[79], oggi sede del Banco BPM. Anche in questo caso si osservano modelli ripetitivi, appena

[76] R. Borio di Tigliole, C.M. Del Grande, *Blasonario cremasco*, cit., pp. 154-157.

[77] Ringrazio Nancy Miscioscia e Licia Carubelli per il controllo in merito.

[78] La scaletta, ultimata nel 1885, è decorata con due tavole da soffitto cremonesi, provenienti da palazzo Roncadelli, con mezzibusti di giovani. Altri manufatti della stessa serie sono conservati nei depositi del museo. Si veda: R. Aglio, *Le tavolette lignee policrome di palazzo Roncadelli Pallavicino Ariguzzi*, in *Un amore per Cremona. Scritti di storia dell'arte in memoria di Lidia Azzolini*, a cura di M. Marubbi, Azzano San Paolo, Bolis, 2023, pp. 25-34.

[79] L. Ceserani Ermentini, *Tavolette*, cit., pp. 61-119.

Fig. 11. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, Firenze, Museo Stibbert, Sala Giapponese.

variati nei dettagli delle acconciature, dei ricami delle vesti e dei gioielli riconducibili alla moda dell'ultimo quarto del XV secolo.

Quaranta manufatti dalle identiche caratteristiche, e dunque provenienti dal medesimo soffitto, sono conservati nei depositi del Musée des Arts Décoratifs dove[80], come quelli citati in precedenza, sono giunti nel 1905 attraverso il legato testamentario di Émile Peyre che lasciò al museo parigino la sua straordinaria raccolta di oggetti d'arte[81]. Difficile stabilire se le tavole da soffitto costituissero uno specifico interesse personale oppure se fossero solo estemporanee occasioni d'acquisto. Un unico documento conservato negli archivi del museo riporta alcuni gruppi di manufatti e il nome dei loro venditori[82]: «Mme Flandin, Taillet, Bach, Richard, Heilbronner». Quest'ultimo è sicuramente identificabile in Raoul Heilbronner, antiquario di origine tedesca documentato a Parigi dalla fine del nono decennio del XIX secolo, da cui Peyre nel dicembre 1899 comprò quaranta tavolette[83]: lo stesso numero della serie cremasca in esame.

Anche nelle collezioni di Frederick Stibbert è presente un numero consistente di manufatti eterogenei per provenienza di cui però non è giunta documentazione relativa all'acquisizione[84]. Dunque, per quanto coincida l'epoca di acquisto dei manufatti di Chaalis e della *Scala dei Soli*, una provenienza dal mercato romano anche per questi ultimi è nulla più di un'ipotesi forse avvalorata dalla presenza della lupa capitolina

[80] Ringrazio Pauline Juppin per le informazioni e la disponibilità.

[81] Architetto e decoratore, Peyre (1828-1904) fu anche mercante d'arte (P.F. Miller, *'Handelar's Black Choir' from Château to Mansion*, «Metropolitan Museum Journal», 44, 2009, pp. 199-210. Si veda anche: L.F. Day, *Some new national acquisitions*, «The Art Journal», n.s., 1895, p. 279) sebbene poco conosciuto in queste vesti, grazie alla notorietà raggiunta intrecciò contatti con collezionisti e intermediari europei e statunitensi. Tramite Jules Allard, titolare di una delle più importanti maison di decorazione d'interni di Parigi con filiale a New York, venne introdotto nell'ambiente della ricca borghesia industriale statunitense.

[82] Musée des Arts Décoratifs, Archive, *Carnet Peyre*, c. 12.

[83] In data 5 dicembre 1899 nel *Livre de ventes* del mercante è attestata la vendita a Émile Peyre di diversi oggetti tra cui un numero imprecisato di «p.te tables», petites tables: tavole da soffitto. (Washington, Library of Congress Archive, *Raoul Heilbronner papers 1887-1952*, Series 2, Box 4 *Ventes 1899-1903*).

[84] S. Di Marco, *Frederick Stibbert, 1838-1906. Vita di un collezionista*, Torino, Allemandi, 1991, pp. 9, 23-24, 46, 54-62.

Fig. 12. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, collezione privata (già collezione Hartmann).

che potrebbe essere in successivo rifacimento e non un originale quattrocentesco ridipinto.

Molto simile per l'accentuato grafismo che delinea volti e abbigliamento, però ascrivibile a un'altra serie per la maggior raffinatezza del modellato e la diversa conformazione dei cespugli, è la tavoletta che proviene dall'ambito antiquario parmense, comparsa in occasione della vendita della collezione del pittore tedesco Karl Hartmann (1861-1927) tenutasi a Monaco nel 1905[85]. Al manufatto si può avvicinare anche il pannello conservato presso

[85] *Sammlung Kunstmaler Karl Hartmann, München. Antiquitäten vorwiegend der Gotik und Renaissance, deutsche und italienische Oelgemälde der Frühepoche*, vendita all'asta, München, Galerie Helbing, 30 maggio 1905, p. 16, lotto 187.

il Princeton University Art Museum[86] e forse anche i tre un tempo nella collezione del sacerdote Antonio Coltella a Chiavari (Genova)[87].

2. Tavole da soffitto cremasche del Victoria and Albert Museum di Londra

Se Parigi, e più in generale la Francia, costituì, nel tardo Ottocento, uno dei centri in cui si sviluppò il fiorente mercato di tavole da soffitto cremasche, cremonesi e padane favorito dalla presenza dei più importanti collezionisti dell'epoca, anche il Regno Unito ebbe un ruolo rilevante. L'interesse nei confronti delle arti decorative rappresentò la fase più evidente di un lungo processo di rivalutazione dell'artigianato e di riflessioni ideologiche che si ampliarono fino a coinvolgere la sfera sociale. Un clima di fermento che favorì, prima che in Italia, l'apertura ai *revival*, alle ricostruzioni in stile e alla progressiva affermazione dell'artigianato attraverso le Esposizioni Universali. Proprio la 'Great Exhibition' di Londra tenutasi nel 1851 portò all'istituzione del South Kensington Museum che, in pochi decenni, acquisì un'eccezionale quantità di oggetti, tra cui anche svariati nuclei padani di tavole da soffitto.

Il più celebre e celebrato è quello proveniente da palazzo Secco Pastore, a San Martino Gusnago nel mantovano; si tratta di ritratti di eccezionale qualità, commissionati da Francesco Secco, genero di Gianfrancesco Gonzaga, per il suo ricco feudo, dispersi sul mercato antiquario tra il 1881 e il 1882[88].

Nelle raccolte del Victoria and Albert Museum di Londra si conservano anche ventotto tavolette cremasche appartenenti a due distinte serie, dalla provenienza non documentata, acquistate nel 1901.

[86] F.J. Mather Jr., *Painting*, «Art and archaeology», 20, 3, 1925, p. 148.

[87] Dottore in 'belle lettere', risulta citato come membro effettivo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti nell'anno sociale 1917-1918. Si veda: «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLIX, Genova, nella sede della Società Ligure di Storia Patria, 1919, p. 16. La riproduzione fotografica delle tavolette si trova presso la Fototeca del Kunsthistorischen Instituts di Firenze, inv. 169618.

[88] Per una più recente disamina si veda: R. Aglio, *Un esempio di dispersione*, cit.

Fig. 13. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, 1500 circa, tempera su tavola, Londra, Victoria and Albert Museum.

La prima conta quindici manufatti di forma quadrangolare, con profili di imperatori laureati e incoronati inseriti in oculi decorati da mascheroni o elementi vegetali ed, entro un'arcata che richiama i decori fitomorfi degli altri pannelli, stemmi araldici: uno sconosciuto, due Vimercati e altrettanti Malatesta. Anche in questo caso sembra che le insegne narrino un'unione matrimoniale[89], quella celebrata attorno al

[89] C.M. Kauffmann, *Catalogue of Foreign Paintings, 1. Before 1800*, London, Victoria and Albert Museum, 1973, pp. 172-174.

1487 tra Francesco Vimercati, del ramo detto dei 'Vimercati a San Bernardo'[90], più volte podestà di Mantova tra l'ottavo e il nono decennio del XV secolo, e una Malatesta[91]. La data è dunque da considerarsi un possibile termine *post quem* per la realizzazione delle tavolette.

Nelle collezioni della Fondazione Cariplo di Milano si conservano cinque manufatti che presentano identici motivi decorativi attorno all'oculo[92]: due con racemi vegetali, altrettanti con mascheroni, solo il quinto, dissimile, con delfini affrontati. Si tratta di motivi classicheggianti a grottesca piuttosto diffusi nei soffitti più tardi che, in questo caso, si può supporre coesistessero su tavolette dello stesso ciclo, alternate lungo la trave[93].

Il secondo nucleo del Victoria and Albert Museum conta tredici pannelli: uno stemma Vimercati e profili maschili e femminili inseriti in una fantasiosa cornice ad arco, composta da volute vegetali e motivi a candelabra, completata superiormente da un filo di perle disposto a ghirlanda. Si tratta della ripresa, pressoché identica, dei modelli figurativi del più tardo dei tre soffitti di un palazzo Vimercati sito in via XX Settembre, oggi sede del Banco BPM, dove gli stemmi ricorrenti rimanderebbero alle nozze di Ottaviano con la bergamasca Domicilla

[90] Per i Vimercati a San Bernardo si veda *Genealogie. Il ms. 189*, cit., c. 69r. Per Francesco Vimercati a San Bernardo si veda G. Racchetti, *Storia genealogica*, MSS 182/2, cit., c. 299 n. 84.

[91] F.S. Benvenuti, *Dizionario biografico cremasco*, Crema, Tip. C. Cazzamalli, 1888 (ed. cons. Bologna, Forni, 1972), p. 500.

[92] A. Rovetta, in *Le collezioni d'arte. 1. Dal classico al neoclassico*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Fondazione Cassa di Risparmio delle provincie lombarde, 1998, pp. 158-162.

[93] Si vedano, per esempio, i soffitti di Corte Castello a Casalmoro, di Casa Andreasi, della Casa di via de' Cani e di palazzo Arrivabene a Mantova: U. Bazzotti, *La decorazione pittorica di casa Andreasi*, in *Osanna Andreasi da Mantova 1449-1505. Tertii praedicatorum ordinis diva*, a cura di G. Zarri, R. Golinelli Berta, atti del convegno (Mantova, 23-24 settembre 2005), Mantova, Casandreasi, 2006, pp. 195-212; G. Girondi, *Residenze patrizie a Mantova. Decorazioni del Rinascimento e del Manierismo*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2012; Id., *Residenze e patriziato a Mantova nel primo Rinascimento, 1459-1524*, Mantova, Il Rio arte, 2014; R. Aglio, *Il soffitto a tavolette lignee dipinte di Corte Castello a Casalmoro*, in *Corte Castello a Casalmoro. Storia e restauro di una dimora quattrocentesca*, a cura di M. Vignoli, Mantova, Publi Paolini, 2018, pp. 39-74.

Fig. 14. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, in alto Londra, Victoria and Albert Museum, in basso Crema, Banco BPM, già palazzo Vimercati.

Lupi avvenute sullo scadere del XV secolo[94]. I due cicli, cronologicamente prossimi e prodotti dalla medesima bottega artigiana, propongono, esattamente come in due varianti cremonesi della 'Colomba'[95], la stessa

[94] W. Terni de Gregory, *Pittura artigiana*, cit., p. 72 e L. Ceserani Ermentini, *Tavolette rinascimentali*, cit., pp. 96-115. Riprende quanto scritto dalle due studiose anche: P. Venturelli, *Tavole da soffitto*, cit., pp. 96-101.

[95] Le due varianti più consistenti di questa inconfondibile tipologia di ritratti presentano lievissime differenze nel decoro del capitello e dell'echino a foglie lisce o d'acanto; nella conformazione degli elementi vegetali posti sulla sommità dell'arcata, in una serie più bassi e meno rigogliosi e, esattamente come nel gruppo cremasco, una diversa disposizione dei soggetti: rispetto alla prima variante, dove il supporto ligneo risulta tagliato inferiormente all'altezza dello sterno dei personaggi, la superficie pri-

incorniciatura adattata alla diversa conformazione della struttura dei solai. Proprio per questo motivo differisce anche la disposizione dei soggetti sulla tavola: l'arcata dei pannelli del Victoria and Albert Museum è stata leggermente allungata con l'aggiunta di una sorta di basamento mentre le figure, sebbene tagliate ben al di sotto della spalla, non riescono a occupare completamente lo spazio scenico che viene riempito, in alto, dal filo di perle. La maggior semplicità con cui sono abbigliati i personaggi delle tavolette conservate a Londra è irrilevante e denota solo le diverse scelte della committenza.

3. Tavolette cremasche al castello Brown di Portofino

Nelle collezioni del museo londinese si conservano altri quattro pannelli[96], non tutti cremaschi, che meritano di essere citati poiché furono donati all'istituzione da Montague Yeates Brown (1834-1921) console britannico in Liguria, regione in cui era nato e vissuto. Dopo aver studiato in patria, ereditò dal padre l'incarico diplomatico che gli permise di inserirsi nell'ambiente politico e culturale locale e diventare una figura di spicco nella comunità inglese residente sul territorio[97]. L'interesse per l'arte, mosso «dal suo innato gusto estetico ed illuminato dalle sue cognizioni», lo spinse a raccogliere negli anni «una moltitudine di oggetti e di cimelj appartenenti a tutti i rami delle belle arti»[98].

va di decorazioni è decisamente più ampia a scapito del bordo superiore che, a causa del minor spazio disponibile, mostra una ridotta altezza del fogliame.

96 Si tratta di due pannelli quasi certamente cremonesi e altrettanti cremaschi di cui, anche in questo caso, si ignora la provenienza. Non aiuta nemmeno la nota manoscritta «Said to have come from Cremona», apposta accanto alla descrizione delle quattro tavole nel documento di accettazione della donazione Yeats Brown da parte del South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum Archive, London, VAMA, MA/I/Y57) poiché allude alla provenienza geografica dei manufatti, ma non a quella collezionistica.

97 E. Grendi, *Fonti inglesi per la storia genovese*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XXXVI, 2, 1996, pp. 360-372.

98 *Montagu Yeats Brown* [necrologio], «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLIX, II, 1922, pp. 75-76.

Fu membro della Società Ligure di Storia Patria, della Commissione consultiva dell'Ufficio di Belle Arti a palazzo Bianco a Genova e, nel Regno Unito, del Burlington Fine Arts Club. Prestò opere per importanti mostre e, a partire dal primo decennio del nuovo secolo, a donare oggetti della sua collezione al Comune di Genova e al South Kensington Museum di Londra. La donazione di tavole da soffitto avvenne nel luglio 1913[99], quando offrì a Harry Clifford Smith, curatore della sezione arredi e manufatti lignei[100], quattro tavole da soffitto di ambito cremonese e cremasco di cui due appartenenti alle medesime serie di quelle ancora oggi esposte nel castello di Portofino.

Dopo aver risieduto per molti anni in un palazzo di Genova, Brown acquistò una fortezza sul mare per restaurarla in stile e farne il suo rifugio. Ciò che resta oggi è la risultanza di vari passaggi di proprietà[101], dello scorrere del tempo e di alcuni anni d'incuria prima del passaggio al Comune di Portofino, attuale gestore. Pochissimi gli oggetti d'arte qui ancora conservati, tra cui undici tavolette assemblate come elemento decorativo sopra a una porta, riconducibili a una delle numerose varianti della serie della 'Colomba' a cui afferisce anche uno dei pannelli donati al South Kensington Museum.

Altri ventisei manufatti cremaschi furono invece applicati alla struttura del solaio nell'adiacente vano scale, una copertura realizzata in stile all'epoca del riassetto dell'edificio. I cassettoni lignei realizzati per l'occasione sono decorati con rosette e dipinti in blu, tinta prossima a quella dei fondi delle tavolette che sono disposte lungo il perimetro delle pareti. La presenza delle scale e l'altezza del soffitto rendono impossibile la visione ravvicinata dei pannelli che, in generale, appaiono ampiamente reinterpretati e, in molti casi, probabilmente dipinti a integrazione degli originali.

[99] VAMA, file W.46-1913, W.48-1913 e W.49-1913. Ringrazio Fahema Begum per la preziosa collaborazione.

[100] S. Jervis, *The department of furniture and woodwork, Victoria and Albert Museum*, «Furniture History», 26, 1990, pp. 121-131, a p. 124.

[101] Il castello di Portofino rimase della famiglia Brown fino al 1949 quando venne venduto da John e Jocelyn Baber (J. e J. Baber, *Castello, Portofino*, London, B. T. Batsford, 1965, pp. 13-23) che ne mantennero la proprietà fino al 1961 anno in cui l'edificio fu acquistato dal Comune.

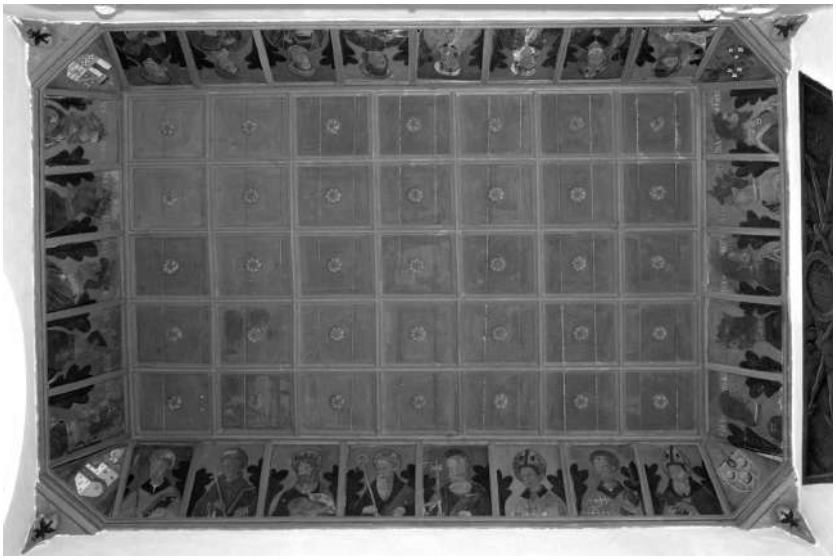


Fig. 15. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, Portofino (Genova), Castello Brown.

Sovrani e imperatori appartengono alla medesima serie di due tavolette ora incorniciate ed esposte a parete nella *Sala antica* della Casa del Podestà a Lonato, raffiguranti i volti di «Dux Venet[iarum]» e «Mag[iste]r Iacob». Gli altri pannelli sul soffitto di Portofino con immagini di santi e sante, privi di iscrizioni identificative e riconoscibili esclusivamente per i loro classici attributi, non trovano riscontro in manufatti conosciuti.

Sebbene identificare il contesto esecutivo di queste tavole sia piuttosto agevole – per stile e iconografia possono infatti essere considerate una produzione più tarda di maestranze prossime a quelle che realizzarono la diffusissima serie con figure maschili e femminili entro cespugli – ciò, tuttavia, non aiuta in alcun modo a identificarne la provenienza collezionistica.

4. Conclusioni

Da queste pagine emerge chiara come la vivacità del mercato antiquario non sia mai venuta meno dalla seconda metà del XIX secolo, epoca della

Fig. 16. Bottega cremasca, tavolette da soffitto, ultimo quarto del XV secolo, tempera su tavola, dall'alto: Portofino (Genova), Castello Brown e Lonato del Garda (Brescia), Casa del Podestà.

riscoperta delle tavole da soffitto padane, a oggi. La mole di manufatti in circolazione è molto più ampia di quanto ci si possa immaginare e crea una tentacolare, labirintica serie di intrecci che, dalla realtà locale, proietta anche la produzione cremasca di tavolette nelle dinamiche del collezionismo nazionale e internazionale.

Alla luce di questa realtà sarebbe auspicabile procedere a un censimento sistematico e a un atlante fotografico di tutti i manufatti *in loco*, musealizzati e apparsi presso antiquari e case d'asta così da creare una

mappa implementabile che evidenzi la dispersione delle tavole da soffitto e valorizzi la loro fortuna nel corso di circa un secolo e mezzo.

Questa operazione permetterebbe inoltre di radunare gruppi coerenti di pannelli sui quali si potrebbe ulteriormente lavorare per far emergere i nessi cronologici e geografici utili a ricomporre i diversi soffitti offrendo inoltre strumenti per riflettere sul funzionamento delle botteghe artigiane locali e identificarne le caratteristiche.

Elizabeth Dester*

From the Back of the Paintings to the Archival Records. Part I: Transcription of Lodovico Magugliani's *Stralcio del verbale di sequestro conservativo* on the Stramezzi Collection

Abstract · The labels affixed to the back of several paintings from Villa La Perletta, now housed in the Civic Museum of Crema and Cremasco, led to the identification of two seizure reports of Paolo Stramezzi's collection. These documents, compiled by Lodovico Magugliani, were found among the personal papers of the art historian and critic, today preserved in the Institute for the History of Lombard Art. The first report, entitled *Stralcio del verbale di sequestro conservativo* and written in 1957, constitutes an important source, as it contains the numbered inventory and the valuation of all the artworks then present in the villa of the well-known entrepreneur and art collector. Its transcription therefore provides a valuable tool for identifying and furthering our knowledge of the works from the Stramezzi collection, now dispersed throughout the world.
Keywords · Seizure Report, Stramezzi Collection, Lodovico Magugliani, Institute for the History of Lombard Art, Civic Museum of Crema and Cremasco.

1. Introduction

During his life, Paolo Stramezzi (Moscazzano, 1884 - Cannes, 1968) purchased, loaned, exchanged and sold a considerable number of artworks, gradually assembling an impressive collection that adorned the walls of Villa La Perletta in San Bartolomeo dei Morti in Crema. Over time, however, this collection was inevitably fragmented and

* *University of Pavia.*
I would like to thank Alessandro Barbieri, Alessandro Boni, Luca Ghidini and Ferdinando Zanzottera. The photographs of the artworks belong to the Civic Museum of Crema and Cremasco and to the Institute for the History of Lombard Art.

Fig. 1. Vincenzo Foppa, *Annunciation with the penitent Saint Jerome*, about 1460-1490, tempera on panel, 51x64 cm, Crema, Civic Museum of Crema and Cremasco (inv. B0558).

dispersed[1]. Only a small group of paintings was preserved within the holdings of the Civic Museum of Crema and Cremasco: a first nucleus was loaned and subsequently donated to the town by Stramezzi himself in the 1960s; a second was acquired by the Municipality in 2018;

[1] E. Muletti, *Paolo Stramezzi. Un collezionista illuminato*, «Insula Fulcheria», XXXVII, 2007, pp. 293-330; A. Barbieri, *Opere dalla collezione Stramezzi al Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in *Foppa, i macchiaioli e l'arte del Novecento. Opere dalla collezione Stramezzi*, exhibition catalogue (Crema, 23 April - 15 May 2022) ed. by A. Barbieri, F. Moruzzi, Crema, Museo Civico, 2022, pp. 21-54.

Fig. 2. Raffaello Sernesi, *Florentine brat*, about 1861, oil on canvas, 30,5x24 cm, Crema, Civic Museum of Crema and Cremasco (inv. B0573).
Fig. 3. Guido Tallone, *Elisa Stramezzi's portrait*, 1943, oil on canvas, 100x80 cm, Crema, Civic Museum of Crema and Cremasco (inv. B0592).

and a third was entrusted on long-term loan by his heirs in 2022 (Figs. 1–3)[2].

The circumstances surrounding the discovery of the seizure reports: *Stralcio del verbale di sequestro conservativo* and *Perizia d'ufficio e relativa stima dei quadri di pertinenza alla vertenza del Dr. Paolo Stramezzi di Crema*[3], date back to about two years ago, during the preparatory work for the second edition of the exhibition *Depositi esposti*, entitled *Prime opere*

[2] In conjunction with these events two exhibitions took place: *Il Manierismo a Crema: un ciclo di affreschi di Aurelio Buso restituito alla città,* exhibition catalogue (Crema, 20 October 2019 - 6 January 2020) ed. by G. Cavallini, M. Facchi, Milano, Scalpendi, 2019; *Foppa, i macchiaioli e l'arte del Novecento*, cit.

[3] The first report is transcribed in the following pages; the second, compiled a few years later, contained an in-depth study of the artworks and is also kept in the archive of the Institute for the History of Lombard Art (an article on this document will be published in the upcoming periodical issue).

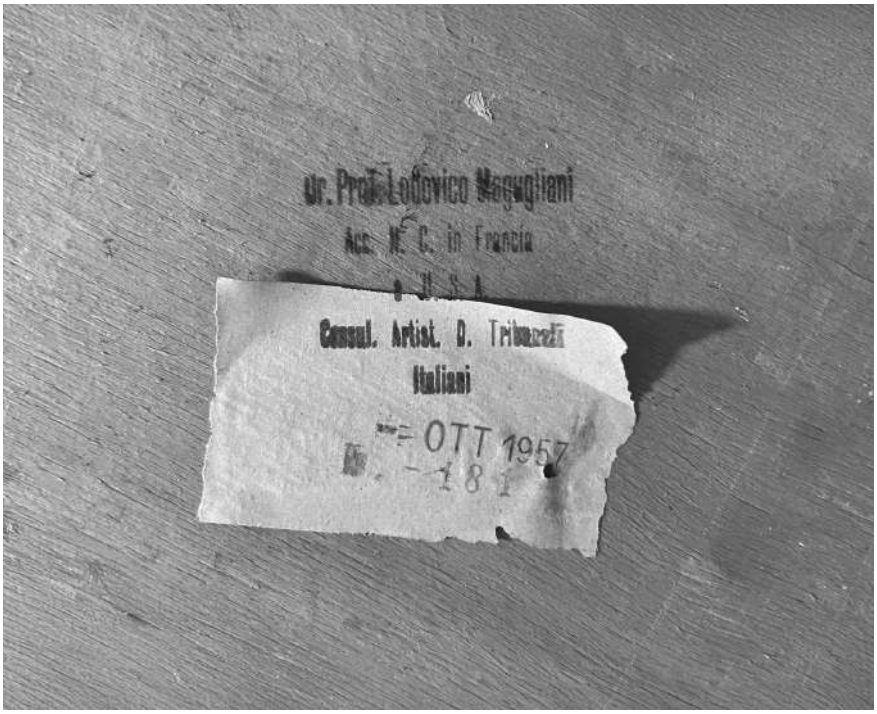


Fig. 4. Label on the back of the painting by Francesco Arata, *Landscape of Castelleone*, 1944, oil on panel, 51,5x63,5 cm, Crema, Civic Museum of Crema and Cremasco (inv. B0013).

dalla collezione Stramezzi al Museo Civico di Crema e del Cremasco[4]. While examining the backs of several paintings, Alessandro Barbieri noticed a label bearing a blue ink stamp: «Dr. Prof. Lodovico Magugliani | Acc. H. C. in Francia | e U. S. A. | Consul. Artist. D. Tribunali | Italiani | - OTT. 1957», together with an inventory number (Fig. 4). This information documents a specific moment in the history of the collection.

In the autumn of 1957, faced with the heavy costs of repairing the damage caused by the Second World War and of modernising its fa-

[4] *Prime opere dalla collezione Stramezzi al Museo Civico di Crema e del Cremasco*, exhibition catalogue (Crema, 22 April - 18 June 2023) ed. by A. Barbieri, E. Macalli, F. Pavesi, Crema, Museo Civico, 2023.

cilities, the *Acciaieria e Ferriera* – founded in 1913 by Paolo Stramezzi together with Counts Fortunato and Girolamo Marazzi – fell into a severe financial crisis and, in order to avoid bankruptcy, was placed under receivership. At the same time, all the partners' assets, including the collection at La Perletta, were seized and pledged as collateral to credit institutions[5].

The task of surveying and appraising the works was entrusted to the art historian and critic Lodovico Magugliani (Abbiategrasso, 1914 – 1982)[6]. In October of that same year, he compiled the *Stralcio*, an inventory of the paintings, drawings and engravings, providing a snapshot of the composition of the Stramezzi collection. This previously unpublished document is now preserved in the folder entitled «Zandomeneghi Federico» (the artist of the first appraised work) within Magugliani's personal archive, donated to the Institute for the History of Lombard Art in the late 1980s[7].

2. Document description

The archival document, entitled *Stralcio del verbale di sequestro conservativo | Pinacoteca del Dr. Paolo Stramezzi di Crema: giorni dal 17 al 21 ottobre*

5 A. Barbieri, *Il deposito e la donazione Stramezzi degli anni Sessanta: opere del percorso permanente e opere in mostra*, in *Prime opere dalla collezione Stramezzi* cit., pp. 11-33, a pp. 24-26. The history of the Ferriera is described in *La Ferriera di Crema. Dai ferri di cavallo agli acciai di qualità*, ed. by G. Pedrocco, Brescia, Grafo, 1993, a p. 105.

6 D. Artusa, *I Bari di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, in una perizia conservata nel Fondo Magugliani in ISAL*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», II, 2011, pp. 115-116; F. Zanzottera, *Il metodo scientifico di ricerca dello storico Lodovico Magugliani e il caso di tre Van Gogh "ritrovati"*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», XIX, 2016, pp. 57-66; F. Zanzottera, *Critici a confronto: Lodovico Magugliani, Claudio Clerici, Enos Malagutti e Mauro Pelliccioli,* «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», XX, 2017, pp. 117-130; F. Zanzottera, *Lodovico Magugliani e alcuni esempi dell'operato di Bartolomeo Bimbi*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», XXXVI, 2022, pp. 103-106.

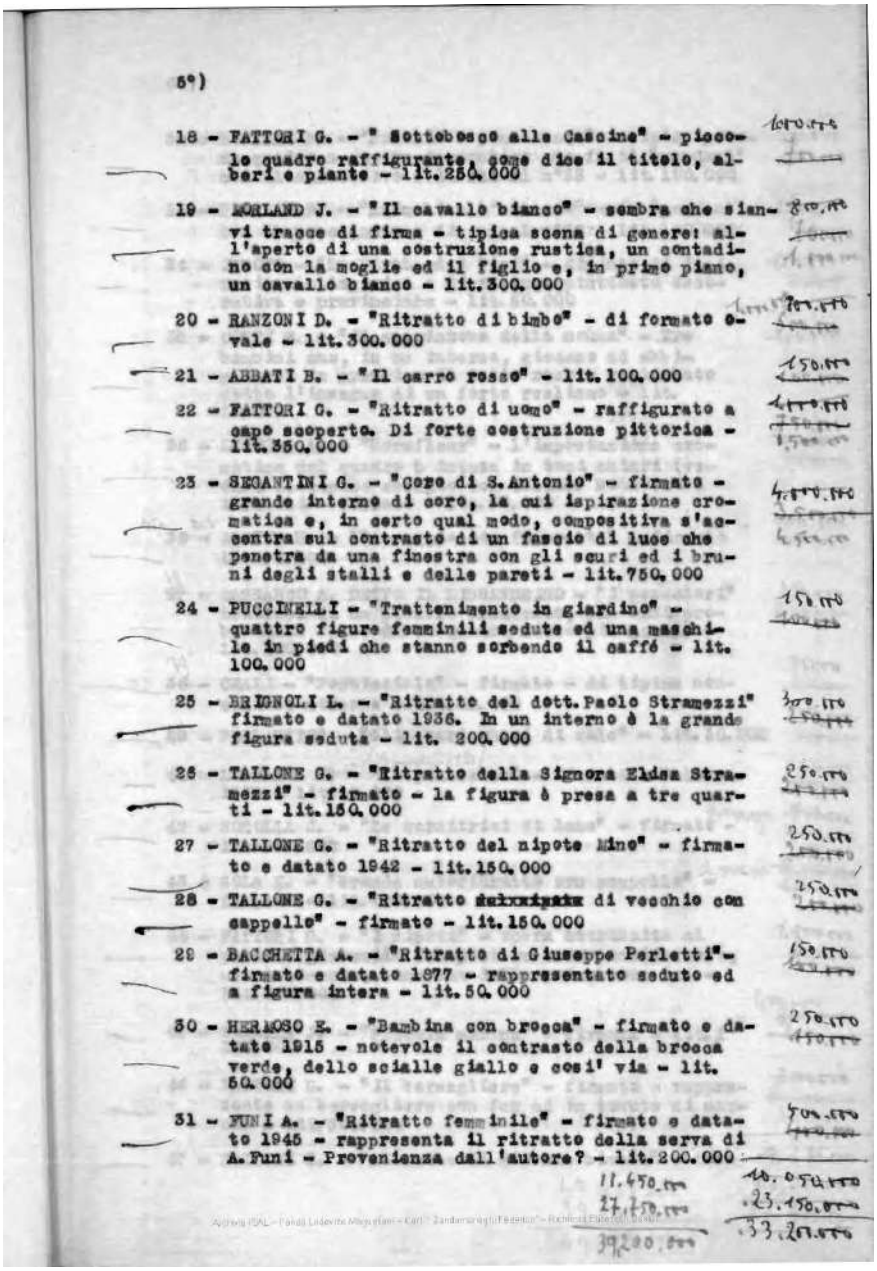
7 G. Sassi, *Fondo Lodovico Magugliani*, in *I fondi speciali delle biblioteche lombarde. Volume primo: Milano e provincia. Censimento descrittivo*, ed. by Istituto lombardo per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, Milano, Editrice Bibliografica, 1995, pp. 250-251.

1957, consists of 38 typewritten pages. After a brief introduction – in which the expert explains the absence of a scrupulous investigation, due to the large quantity of artefacts combined with the limited time available for rigorous scientific study – he compiles a list of 532 works in sequential numerical order[8]. For each work, Magugliani records the author, title, signature and date (if present), together with a brief description of the subject. This is sometimes accompanied by comments on the state of conservation and style, or by information concerning publications and exhibitions, followed by an initial estimate.
This estimate was later either overwritten by hand or, more frequently, increased. In the case of the most important paintings, several amounts appear in the right-hand margin of the page, one above the other: first written in red ink, then erased and corrected in blue, and sometimes altered once again in red (Fig. 5). At the bottom of each page, the expert calculates – though not always accurately – the cumulative estimated value up to that point, which by the end of the report reaches a total of 254.057.500 lire.

3. Transcription criteria

The document is generally clear and its reading does not present particular difficulties. For this reason, the text has been corrected only for minor issues, such as small omissions, typographical errors or irrelevant handwritten emendations. Only the most evident erasures – those longer than half a line – have been recorded in the notes. Punctuation has been standardized; by contrast, the use of uppercase and lowercase letters follows the original. Finally, with regard to the handwritten estimates in the right margin of the sheets, the original layout has been reproduced by using italics to represent the red ink and underlining to represent the blue ink.

[8] It's interesting to note the indication on pages 10 and 26 of the placement of the artworks in «saletta dell'ammezzato» and in «galleria». This would suggest that Magugliani numbered the objects following their location in the rooms of the villa.



5°)

18 - FATTORI G. - " Sottobosco alle Cascine" - piccolo quadro raffigurante, come dice il titolo, alberi e piante - lit. 250.000

19 - MORLAND J. - "Il cavallo bianco" - sembra che sianvi tracce di firma - tipica scena di genere: all'aperto di una costruzione rustica, un contadino con la moglie ed il figlio e, in primo piano, un cavallo bianco - lit. 300.000

20 - RANZONI D. - "Ritratto di bimbo" - di formato ovale - lit. 300.000

21 - ABBATI B. - "Il carro rosso" - lit. 100.000

22 - FATTORI G. - "Ritratto di uomo" - raffigurato a capo scoperto. Di forte costruzione pittorica - lit. 350.000

23 - SEGANTINI G. - "Coro di S. Antonio" - firmato - grande interno di coro, la cui ispirazione cromatica e, in certo qual modo, compositiva s'accentra sul contrasto di un fascio di luce che penetra da una finestra con gli scuri ed i bruni degli stalli e delle pareti - lit. 750.000

24 - PUCCINELLI - "Trattenimento in giardino" - quattro figure femminili sedute ed una maschile in piedi che stanno sorbendo il caffé - lit. 100.000

25 - BRIGNOLI L. - "Ritratto del dott. Paolo Stramezzi" firmato e datato 1936. In un interno è la grande figura seduta - lit. 200.000

26 - TALLONE G. - "Ritratto della Signora Elisa Stramezzi" - firmato - la figura è presa a tre quarti - lit. 150.000

27 - TALLONE G. - "Ritratto del nipote Mino" - firmato e datato 1942 - lit. 150.000

28 - TALLONE G. - "Ritratto ~~dell'xxxxxx~~ di vecchio con cappello" - firmato - lit. 150.000

29 - BACCHETTA A. - "Ritratto di Giuseppe Perletti" - firmato e datato 1877 - rappresentato seduto ed a figura intera - lit. 50.000

30 - HERMOSO E. - "Bambina con brocca" - firmato e datato 1915 - notevole il contrasto della brocca verde, dello scialle giallo e cosi' via - lit. 50.000

31 - FUNI A. - "Ritratto femminile" - firmato e datato 1945 - rappresenta il ritratto della serva di A. Funi - Provenienza dall'autore? - lit. 200.000

11.450.000
27.750.000
39.200.000

10.050.000
23.150.000
33.200.000

Fig. 5. Lodovico Magugliani, *Stralcio del verbale di sequestro conservativo*, Cesano Maderno, Institute for the History of Lombard Art, f. 5.

4. Transcription

STRALCIO DEL VERBALE DI SEQUESTRO | CONSERVATIVO | PINACOTECA DEL DR. PAOLO STRAMEZZI | DI CREMA | GIORNI DAL 17 AL 21.X.1957 | Ricognizione e stima del | prof.dr.Lodovico Magugliani[9]

[2]
STRALCIO DEL VERBALE DI SEQUESTRO CONSERVATIVO | PINACOTECA DEL DR. PAOLO STRAMEZZI DI CREMA: | GIORNI DAL 17 AL 21 OTTOBRE 1957

Omissis
Il perito premette le seguenti considerazioni in questa sede di esecuzione di sequestro: il tempo limitato ed il numero ingente delle opere alle quali si deve attribuire un valore, non hanno reso possibile di procedere ad un vero e proprio studio periziale condotto in sede critica e scientifica.
Infatti è soltanto la somma degli esami sia tecnici (anche con intervento di mezzi scientifici, ove occorrano), sia stilistici (nella determinazione della scuola o dell'indirizzo), sia estetici (intendendo il valore estetico e nell'opera in sé, cioè intrinsecamente, e nell'ambito di altre opere o di altri autori coevi), sia documentari (ove per documenti, qualora vi siano, s'intendono le fonti ed anche le autenticazioni successive, le pubblicazioni eventuali e così via) che permette di giungere, nel modo più sereno e più obbiettivo possibile a quelle confortevoli determinazioni di autenticità e di paternità, le quali – unitamente alle variazioni del mercato antiquario nazionale ed internazionale – portano, a loro volta, ad una valutazione economica.

[9] Stamps and handwritten notes appear on the cover of the report: «= ARCHIVIO = | D'ARTE | MAGUGLIANI»; «Dr. Prof. Lodovico Magugliani | Acc. H. C. [Accademico honoris causa] in Francia | e U. S. A. | Consul. Artist. D. [consulente artistico dei] Tribunali | Italiani»; «COPIA»; «dal 2420 | al 2944 } compresi | Zandomeneghi» in blue ink; Magugliani's address and date: «L Magugliani | Milano, Via Pergolesi 24 | - 22 ottobre 1957» in black ink.

È intuitivo come enorme sia il divario sussisten- [3°)] te nei valori di un'opera allorché questa sia di scuola piuttostochè del maestro o viceversa, di imitazione od autentica e così via. Devonsi, inoltre, tener presenti lo stato di conservazione delle singole opere (nel quale bisogna non dimenticare anche l'aliquota di restauro o, magari, di ridipintura che può, o meno, esservi), lo stesso loro soggetto e così via; tutti fattori, questi, che possono influire e, talvolta, anche in modo molto notevole, nella determinazione economica.
Lo studio dei pittori sotto esposti, come si è detto, sia per la limitatezza del tempo a disposizione, sia perché all'esperto è stata chiesta una stima, anziché un vero e proprio esame periziale, si deve intendere come condotto in modo sommario ed indicativo, per quanto sempre imparziale; prudenzialmente il perito, nei valori sotto esposti, ha considerato le opere come se fossero sempre attribuite, quando non di scuola.
Avanzate queste premesse e queste considerazioni, il perito procede alla ricognizione ed alla stima delle opere stesse.

1	- ZANDOMENEGHI F. – "Signora in piedi" – firmato. Quadro di grande formato con forte predominio dei neri sui quali spicca la macchia bianca di un manicotto di pelliccia – Lit. 400.000	1.200.000 ~~*1.000.000*~~
2	- DE NITTIS G. – "La modella del pittore" – firmato – Ritratta a torso nudo – Lit. 250.000	850.000 ~~*600.000*~~
3	- DELLEANI L. – "Giovane signora di spalle" – siglato – Figura femminile in décolleté su fondo verde – lit. 200.000	*400.000* ~~*300.000*~~
		2.450.000[10]

[4°)]

4	- STEVENS A. – "Marina" – firmato – quadro a toni chiari raffigurante una spiaggia con figurette e una marina con barche ed un piccolo piroscafo – lit. 200.000	*790.000* ~~500.000~~ ~~*400.000*~~

[10] The first amount was 2.350.000.

5	- LEBASQUE – "Nudo femminile" – firmato – raffigura una giovane donna nuda sdraiata con un gran sfondo di giardino – lit. 150.000	350.000 *300.000*
6	- TURNER J. M. W. – "Firenze da piazzale Michelangelo" – Esposto alla Mostra del Paesaggio italiano alla "Permanente" di Milano – lit. 2.500.000	*7.500.000* 6.000.000 *5.000.000*
7	- BOLDINI G. – "Ritratto di giovane signora" – forte intervento di neri – lit. 750.000	1.500.000 *1.550.000* *2.500.000*
8	- LEGA S. – "La lettura" – siglato – il quadro porta anche nella parte inferiore sinistra per chi guarda, una iscrizione dedicatoria – lit. 250.000	600.000 *500.000*
9	- FATTORI G. – "La marca dei puledri" – firmato – questo quadro dovrebbe essere lo studio di un quadro di maggior mole del Fattori stesso – lit. 400.000	1.250.000 *800.000* *1.500.000*
10	- LENBACH F. v. – "Autoritratto con la figlia" – tavola ovale. L'identificazione del pittore è data dalla iconografia degli autoritratti lenbachiani – Lit. 750.000	2.500.000 *1.500.000*
11	- Zandomeneghi f. – "Paesaggio con casa" – in un paesaggio ricchissimo di verdi (alberi, macchioni e così via) squilla il tetto rosso aranciato di una casa – lit. 200.000	600.000 *400.000*
12	- SERNESI R. – "Paesaggino" – Trattasi di uno dei caratteristici paesaggi collinosi toscani – di piccolo formato – lit. 200.000	600.000 *500.000*
13	- RANZONI D. – "Ritratto della Principessa Troubetzkoi" – lit. 700.000	*2.000.000* *1.500.000*
14	- SIGNORINI T. – "La piazza di Settignano" – firmato – quadro pubblicato ed illustrato – lit. 800.000	3.000.000 *2.500.000* *3.500.000*
15	- FATTORI G. – "Le boe" – piccolo quadro di forte impostazione – lit. 250.000	800.000 *600.000*
16	- DE NITTIS G. – "Signora seduta" – firmato – in un verdissimo giardino con lo sfondo delle verzure, è la raffigurazione di una signora (probabilmente un ritratto) vestita di turchino – Lit. 700.000	*3.000.000* *2.500.000*

17 - SERNESI R. – "Il cipresso" – la composizione trae il suo titolo da un cipresso che si vede da una porta aperta di una stanza nella quale, quasi sul limitare, sta una giovane donna seduta – lit. 250.000

600.000
500.000

~~20.800.000~~
~~2.350.000~~

~~23.150.000~~
25.300.000
2.450.000

27.750.000

[5°)]

18 - FATTORI G. – "Sottobosco alle Cascine" – piccolo quadro raffigurante, come dice il titolo, alberi e piante – lit. 250.000

1.000.000
700.000

19 - MORLAND J. – "Il cavallo bianco" – sembra che sianvi tracce di firma – tipica scena di genere: all'aperto di una costruzione rustica, un contadino con la moglie ed il figlio e, in primo piano, un cavallo bianco – lit. 300.000

~~800.000~~
700.000
1.000.000

20 - RANZONI D. – "Ritratto di bimbo" – di formato ovale – lit. 300.000

1.000.000
~~800.000~~
600.000

21 - ABBATI B. – "Il carro rosso" – lit. 100.000

150.000
100.000

22 - FATTORI G. – "Ritratto di uomo" – raffigurato a capo scoperto. Di forte costruzione pittorica – lit. 350.000

~~1.000.000~~
750.000
1.500.000

23 - SEGANTINI G. – "Coro di S. Antonio" – firmato – grande interno di coro, la cui ispirazione cromatica e, in certo qual modo, compositiva s'accentra sul contrasto di un fascio di luce che penetra da una finestra con gli scuri e i bruni degli stalli e delle pareti – lit. 750.000

~~4.000.000~~
3.500.000
4.500.000

24 - PUCCINELLI – "Trattenimento in giardino" – quattro figure femminili sedute ed una maschile in piedi che stanno sorbendo il caffè – lit. 100.000

150.000
100.000

25 - BRIGNOLI L. – "Ritratto del dott. Paolo Stramezzi" – firmato e datato 1936. In un interno è la grande figura seduta – lit. 200.000 — 300.000 / *250.000*

26 - TALLONE G. – "Ritratto della Signora Elisa Stramezzi" – firmato – la figura è presa a tre quarti – lit. 150.000 — 250.000 / *200.000*

27 - TALLONE G. – "Ritratto del nipote Mino" – firmato e datato 1942 – lit. 150.000 — 250.000 / *200.000*

28 - TALLONE G. – "Ritratto di vecchio con cappello" – firmato – lit. 150.000 — 250.000 / *200.000*

29 - BACCHETTA A. – "Ritratto di Giuseppe Perletti" – firmato e datato 1877 – rappresentato seduto ed a figura intera – lit. 50.000 — 150.000 / *100.000*

30 - HERMOSO E. – "Bambina con brocca" – firmato e datato 1915 – notevole il contrasto della brocca verde, dello scialle giallo e così via – lit. 50.000 — 250.000 / *150.000*

31 - FUNI A. – "Ritratto femminile" – firmato e datato 1945 – rappresenta il ritratto della serva di A. Funi – Provenienza dall'autore? – lit. 200.000 — 500.000 / *400.000*

10.050.000
23.150.000
33.200.000
11.450.000
27.750.000
39.200.000

[6°)]

32 - BOSELLI P. – "Pollaio e piccionaia" – tipico grande quadro a sapore decorativo che fa il "pendant" con il successivo e di cui al n°33 – lit. 100.000 — *300.000* / 250.000 / *150.000*

33 - BOSELLI P. – "Animali all'esterno" – fa "pendant" con il precedente e di cui al n°32 – lit. 100.000 — *300.000* / 250.000 / *150.000*

34 - IGNOTO – "La Virtù ed i Vizi" – dipinto di ispirazione allegorica e di fattura piuttosto decorativa e provinciale – lit. 50.000 — 100.000 / *75.000*

35 - CONTI E. – "Il guardaroba della nonna" – Tre bambini che, in un interno, giocano ad abbigliarsi da grandi – Il tutto reso e realizzato sotto l'insegna di un forte realismo – lit. 50.000 — 100.000 *75.000*

36 - LEBOURG A. – "Hornfleur" – l'impostazione cromatica del quadro è intesa in toni chiari (vedasi il tipico esempio del cielo). Notevoli i turchini – firmato – lit. 50.000 — 300.000 *~~150.000~~*

37 - MARTIN H. – "Paesaggio con figuretta" – firmato – lit. 50.000 — 300.000 *~~150.000~~*

38 - MAGNASCO A. DETTO IL LISSANDRINO – "I pescatori" – trattasi di un piccolo frammento, con ogni probabilità tolto da un quadro molto più grande – lit. 100.000 — 350.000 *~~250.000~~*

39[11] - CRALI – "Porticciolo" – firmato – di tipica concezione moderna – lit. 35.000 — ~~75.000~~ *50.000*

40 - PERLMUTTER – "Gli scaricatori di sale" – lit. 50.000 — 250.000 *~~150.000~~*

41 - LOGELAIN H.[12] – "La piazzetta" – firmato e datato 1937 – lit. 50.000 — 250.000 *~~150.000~~*

42 - SOROLLA J. – "Le cernitrici di lana" – firmato – lit. 250.000 — *1.000.000* ~~750.000~~ *500.000*

43 - GOLA E. – "Grande autoritratto con cappello" – firmato – lit. 750.000 — *2.500.000* 2.000.000 *~~1.800.000~~*

44 - FATTORI G. – "I nipoti" – opera attribuita al periodo giovanile del pittore e da considerarsi, eventualmente, come una delle prime cose sue – lit. 350.000 — 1.000.000 *~~800.000~~*

45 - SCROLLA J. – "Piccola marina" – firmata – lit. 100.000 — *400.000* ~~300.000~~ *~~200.000~~*

[11] E c. in pen (37-39).
[12] Add. in red pen: Henry (Bruxelles 1889).

46	- FATTORI G. – "Il bersagliere" – firmato – rappresenta un bersagliere con fez ed in tenuta di marcia – lit. 500.000	~~3.000.000~~ *~~2.500.000~~* *3.500.000*
47	- FATTORI G. – "Ritratto di giovane bionda" – fir-	
		~~9.275.000~~
		~~33.200.000~~
		~~42.475.000~~
		10.723.000
		39.202.000
		49.925.000

[7°)]

	mato – trattasi, in realtà, di una giovane presa di profilo e dalla capigliatura castano-scura. Incisivo di profilo – lit. 400.000	*1.500.000* ~~1.000.000~~ *~~800.000~~*
48	- FATTORI G. – "Ritratto di giovane signora" – preso di busto e di profilo – lit. 350.000	~~700.000~~ *~~750.000~~* *1.000.000*
49	- TALLONE G. – "Testa di cane" – firmato e datato 1943 – Impostato sur un forte gioco di bianchi e di neri – lit. 50.000	100.000 *~~70.000~~*
50	- DE PISIS F. – "Il circo" – firmato – lit. 200.000	400.000 *~~350.000~~*
51	- DE PISIS F. – "Rue Servadonné" – firmato e datato 1926 – lit. 200.000	400.000 *~~350.000~~*
52	- COLOGNESE G. – "Montmartre" – Firmato – lit. 35.000	75.000 *~~50.000~~*
53	- BOLDINI G. – "La giarrettiera" – firmato – piccolo quadro raffigurante una giovane signora con predominanza cromatica di neri – lit. 300.000	1.500.000 *~~800.000~~*
54	- TALLONE G. – "La partita a bridge" – firmato – ad un tavolino da gioco, quattro giocatrici, di cui due soltanto si vedono: delle altre solo le mani. Si può dire che l'attenzione si accentri sopra tutto sulla figura di fronte, presa a mezzo busto ed in giallo – lit. 150.000	300.000 *~~250.000~~*

55	- TALLONE G. – "Ingresso di paese" – firmato – lit. 50.000	100.000 *75.000*
56	- FOPPA V. DETTO VINCENZO DA BRESCIA – "Annunciazione" – questo quadro mi è stato dichiarato come catalogato dalle Autorità governative – lit. 4.000.000	10.000.000 *8.000.000*
57	- BARNA DA MODENA DETTO ANCHE BARNABA DA MODENA – "Madonna con Bambino e donatore in veste di Santo domenicano" – l'opera porta una iscrizione di firma e mi è stata dichiarata come catalogata dalle Autorità governative – lit. 5.000.000	*10.000.000* 8.000.000 *7.000.000*
58	- ALESSANDRO BONVICINO DETTO MORETTO DA BRESCIA – "Sacra Famiglia con il San Giovannino" – lit. 750.00	2.500.000 *1.500.000* *2.500.000*
59	- PERUGINO (SCUOLA DI) – "Madonna col Bambino" – anconetta – questo quadro mi è stato dichiarato come catalogato dalle Autorità governative – lit. 500.000	700.000 *600.000* *750.000*
60	- PIERO DI COSIMO – "Sacra Famiglia col San Giovannino" – In paesaggio – Forti riserve sulla attribuzione – lit. 200.000	*200.000*
		25.575.000
		42.475.000
		68.050.000
		28.829.000
		49.925.000
		78.750.000

[8°)]

61	- MAESTRO BOLOGNESE DEL SECOLO XIV° – "San Cristoforo" – probabile pannello di pala – rammenta fortemente anche i ferraresi – lit. 400.000	1.500.000 *1.000.000* *2.000.000*
62	- BELLINI GIOV. DETTO IL GIAMBELLINO – "Due piccole storie di Santi in un'unica cornice" – fanno "pendant" con il susseguente – forti riserve sulla attribuzione – lit. 200.000	*200.000*

63 - BELLINI GIOV. DETTO IL GIAMBELLINO – "Due piccole storie di Santi in un'unica cornice" – Fanno "pendant" con il precedente – forti riserve sull'attribuzione – lit. 200.000 — *200.000*

64 - THEOTOCOPOULI D. DETTO EL GRECO – "Adorazione dei pastori" – firmato e datato in caratteri greci – Se è del Greco (cosa di cui dubito, specialmente raffrontandolo ad altri quali quello di Minneapolis o di Zurigo ecc.), è del 1565/70 (periodo italiano) – lit. 350.000 — *350.000*

65 - MAESTRO DELLA BATTAGLIA DI ANGHIARI – "La battaglia" – probabile pannello di cassone nuziale – lit. 300.000 — ~~1.000.000~~ *~~700.000~~* *1.500.000*

66 - CIVERCHIO V. – "San Rocco" – Per quanto esposto alla Mostra Leonardesca è dubitabile che sia del Civerchio stesso – lit. 250.000 — *250.000*

67 - IGNOTO – "Scena campestre" – opera artigianale – Fa "pendant" con quella di cui al successivo n°70 – lit. 10.000 — *10.000*

68 - IGNOTO – "Ritratto di Tiziano" – Trattasi di una rielaborazione artigianale del noto ritratto – lit. 10.000 — *10.000*

69 - IGNOTO – "Ritratto di gentildonna" – opera artigianale – lit. 10.000 — *10.000*

70 - IGNOTO – "Scena di paesaggio" – opera artigianale – Fa "pendant" con quella di cui al precedente n°67 – lit. 10.000 — *10.000*

71 - TENIERS D. – "Ritratto di uomo" – lit. 75.000 — ~~200.000~~ *~~150.000~~* *250.000*

72 - TENIERS D. – "Ritratto di uomo" – analogo al precedente – lit. 75.000 — ~~200.000~~ *~~150.000~~* *250.000*

73 - IGNOTO – "Piccolo paesaggio" – Si collega con quello di cui ai n. 67, 70 – lit. 10.000 — *10.000*

74	- LONGHI P. – "La famiglia Boglioli" – interno con otto figure ed un pittore al cavalletto che ritrae la scena – è dubitabile che sia del Longhi – lit. 50.000	*50.000*
		~~4.000.000~~
		~~68.050.000~~
		~~46.475.000~~
		~~72.050.000~~
		5.100.000
		78.750.000
		83.850.000

[9°)]

75	- ANTONIO CANAL DETTO IL CANALETTO – "Canal Grande" – firmato e datato 1744 – lo stato di conservazione non è dei migliori – probabile largo intervento di restauro – lit. 3.000.000	*10.000.000* ~~8.000.000~~ *5.000.000*
76	- PIAZZETTA G. B. – "Busto di donna" – interessante l'intonazione cromatica delle carni coi bianchi e gli azzurri – lit. 1.000.000	~~3.500.000~~ *3.000.000* *4.500.000*
77	- VAN DYCK A. (ATTRIBUITO A) – "Testa di Cristo" – Presenta due fratture in senso longitudinale pressoché alle due estremità superiore ed inferiore – discutibile l'attribuzione – lit. 10.000	*10.000*
78	- IGNOTO DEL SECOLO XIII° – "Madonna col Bambino" – tavola con fondo d'oro fiorato – notevole, cromaticamente, il contrasto fra il rosso della veste del Bambino e l'azzurro scuro di quella della Madonna – lit. 500.000	~~1.200.000~~ *1.000.000* *1.500.000*
79	- IGNOTO – "Ritratto di Umanista" – rappresenta probabilmente un poeta laureato (?) e dovrebbe essere considerata come opera provinciale della metà del secolo XV° – lit. 50.000	~~150.000~~ *100.000*
80	- GUARDI FR. – "Gesù e San Giovanni all'Ultima Cena" – grande quadro dichiaratomi catalogato dalle Autorità governative come opera del Guardi figurista – lit. 10.000.000	~~15.000.000~~ *12.500.000* *17.500.000*

81	- MAFFEI FR. – "Il miracolo dell'ostia benedetta" – si ricollega strettamente con il successivo – lit. 350.000	750.000 *500.000*
82	- MAFFEI FR. – "Il miracolo dell'ostia benedetta" – anche tematicamente si riallaccia strettamente con il quadro precedente – lit. 350.000	750.000 *500.000*
83	- BERCHEM N. – "Piccolo paesaggio con animali"[13] – presenta cinque figure umane. Se è del Berchem, devesi ascrivere al periodo post-romano; più facile una riduzione alla scuola – lit. 150.000	*150.000*
84	- BORGOGNONE – "Piccola battaglia" – piena di movimento, d'intonazione piuttosto scura e dalle pennellate grasse – lit. 150.000	250.000 *200.000*
85	- IGNOTO FIAMMINGO DEL SECOLO XVII° – "Paesaggio con greppo montagnoso" – Trattasi di un paesaggio "di fantasia" e di genere. Si ricollega con il susseguente – lit. 20.000	75.000 *50.000* *100.000*
86	- IGNOTO FIAMMINGO DEL SECOLO XVII° – "Paesaggio con rovine e cavalieri" – Si ricollega con il precedente – lit. 20.000	75.000 *50.000* *100.000*
		29.920.000
		72.050.000
		101.940.000
		35.760.000
		83.850.000
		119.610.000

[10°)]

OPERE D'ARTE SITE NELLA SALETTA DELL'AMMEZZATO

87	- CARPI A. – "I viandanti" – Uomo in bianco seguito da una donna in nero con un bambino al collo sur un fondo di verzura – firmato – lit. 100.000	250.000 *200.000*
88	- MORETTI FOGGIA – "Tavolata all'aperto" – in un paesaggio montagnoso – firmato – lit. 50.000	150.000 *100.000*

[13] animali" xxx presenta cinque figure excl. non legitur D.

89	- BRIGNOLI L. – "Busto di bambina" – cromaticamente il biondo della testa si giustappone ai rosa ai rosei, ai verdi – firmato – esposto alla Permanente di Milano – lit. 75.000	200.000 *~~150.000~~*
90	- MASSERONI G. – "Ragazza che si sta spogliando" – firmato e datato anno XXI° – La figura femminile è seduta sur un lettuccio. Cromaticamente l'impostazione è basata sugli accordi degli azzurri, dei gialli e dei bianchi – esposta alla IV Quadriennale romana – lit. 50.000	100.000 *~~75.000~~*
91	- FABRICATORE N. – "Maria" – firmato – forte mezzo busto femminile in una piazza cittadina – esposto alla Biennale veneziana del 1938 – lit. 50.000	150.000 *~~100.000~~*
92	- RESTELLINI G. P. – "Avanspettacolo" – firmato e datato 1941 – Ballerine che si stanno abbigliando – tonalità rosa e bianche – lit. 50.000	150.000 *~~100.000~~*
93	- CARENA F. – "Ritratto di bambina in giardino (la figlia Marzia?)" – firmato e datato 1911 – esposto alla Biennale veneziana del 1912 – lit. 75.000	200.000 *~~150.000~~*
94	- IGNOTO – "Cristo Redentore" – tavoletta di scarso valore estetico – lit. 2.000	*2.000*
95	- IGNOTO – "Ritratto di ufficiale" – dipinto su zinco – attribuibile alla metà del secolo XIX° – lit. 1.000	*20.000*
96	- Stampa inglese intitolata "Softy riding" (da un dipinto di J. Collett) – a colori – secolo XIX° – lit. 1.000	*1.000*
97	- Stampa inglese intitolata "The double surprise" – Strettamente collegabile col n°96 – lit. 1.000	*1.000*
98	- Stampa inglese intitolata "Dutch amusement"[14] – Strettamente collegabile con i n. 96, 97 – lit. 1.000	*1.000*
		~~1.225.000~~ ~~101.960.000~~ ~~103.185.000~~

[14] "xxx Dutch amusement" excl. non legitur D.

1.225.000
119.610.000
120.835.000

[11°)]

99 - Stampa inglese intitolata "The sailor's present" (da un dipinto di J. Collett) – strettamente collegabile con i n. 96, 97, 98, ed in particolar modo col n°96 – lit. 1.000 — *6.000*

100 - Stampa inglese intitolata "The stroling musician" – Strettamente collegabile con i n. 96, 97, 98, 99 – lit. 1.000 — *1.000*

101 - Stampa inglese intitolata "An engagement etc." – Strettamente collegabile con i n. 96, 97, 98, 99, 100 – lit. 1.000 — *1.000*

102 - IGNOTO – "Vecchia con libro" – piccolo ovale – lit. 2.000 — 5.000 *3.000*

103 - IGNOTO – "Santo eremita" – collegabile con il precedente – lit. 2.000 — 5.000 *3.000*

104 - IGNOTO – "Santo in estasi" – collegabile con quelli di cui ai n. 102, 103 – lit. 2.000 — 5.000 *3.000*

105 - CONTI E. G. – "Madonna col Bambino" – La Vergine, dal manto stellato, è rappresentata in un tronetto posto in una nicchia marmorea – lit. 20.000 — 35.000 *30.000*

106 - CAPUTO I. – "Bila" – Disegno a matita a tecnica sfumata, rappresentante una testa di fanciulla – firmata e datata 1931 – lit. 2.000 — *3.000*

107 - PALAZZI B. – "Tre bagnanti nude" – firmato e datato 1942 – lit. 50.000 — 150.000 *100.000*

108 - IGNOTO – "Teste di due putti" – opera artigianale – lit. 3.000 — *5.000*

109 - IGNOTO – "Donne festanti all'aperto" – di relativo valore estetico – lit. 2.000 — *3.000*

110 - RONZONI P. – "Arena di Verona" – per quanto firmato l'attribuzione è molto dubbia – lit. 2.000 — *5.000*

111 - IGNOTO CONTEMPORANEO DI SCUOLA ITALIANA – "Darsena fluviale" – lit. 5.000 *20.000*

112 - CONTI E. G. – "San Matteo" – piccolo tondo a fondo d'oro – lit. 10.000 ~~25.000~~ ~~*20.000*~~

113 - CONTI E. G. – "San Marco" – collegabile col n°112 – lit. 10.000 ~~25.000~~ ~~*20.000*~~

114 - CONTI E. G. – "San Luca" – collegabile con i n. 112 e 113– lit. 10.000 ~~25.000~~ ~~*20.000*~~

115 - CONTI E. G. – "San Giovanni" – collegabile con i n. 112, 113, 114 – lit. 10.000 ~~25.000~~ ~~*20.000*~~

~~339.000~~

~~103.185.000~~

~~103.524.000~~

319.000

120.835.000

121.174.000

[12°)]

116 - CONTI E. G. – "È fuori pericolo" – interno con scena di genere – lit. 20.000 ~~35.000~~ ~~*30.000*~~

117 - CONTI E. G. – "Il piroscafo" – paesaggio lacuale firmato – lit. 10.000 ~~25.000~~ ~~*20.000*~~

118 - IGNOTO DEL SECOLO XIX° – "Ritratto di Adelaide Cairoli(?)" – primo romanticismo – lit. 2.000 ~~5.000~~ ~~*3.500*~~

119 - AMISANI G. – "Nudino femminile disteso" – attribuzione dubbia – lit. 5.000 ~~25.000~~ ~~*10.000*~~ *25.000*

120 - CONTI E. G. – "Resurrezione" – Angelo che suona la tromba: in un angolo due scheletri umani – lit. 15.000 ~~35.000~~ ~~*20.000*~~

121 - CONTI E. G. – "Santo in meditazione" – a tergo del quadro evvi una iscrizione dedicatoria e datata 1892 – lit. 15.000 ~~35.000~~ ~~*25.000*~~

122 - CONTI E. G. – "S. Ambrogio" – fondo dorato – lit. 10.000 ~~35.000~~ ~~*20.000*~~

123 - CONTI E. G. – "Donna romana" – a mezzo busto – lit. 20.000 ~~35.000~~ ~~*20.000*~~

124	- CONTI E. G. – "Ritratto di G. Mantegazza in costume di gentiluomo del Seicento" – lit. 20.000	*25.000*
125	- CONTI E. G. – "Ritratto del Poma" – Testa maschile con cappellaccio e fazzoletto al collo – toni caldi – lit. 20.000	*35.000*
126	- CONTI E. G. – "Ritratto di signora" – ovale di chiara intonazione – lit. 20.000	*35.000*
127	- CONTI E. G. – "Due bambini che scrivono" – firmato – grande pastello ovale – lit. 15.000	*25.000*
128	- CONTI E. G. – "Madonna Assunta" – in un ampio cielo sta la Vergine attorno al cui capo sta una corona di angioletti – lit. 20.000	35.000 *30.000*
129	- FRISIA D. – "Luisa" – Ritratto di bambina – firmato e datato 1939 – esposto alla Biennale veneziana del 1942 – Lit. 75.000	200.000 *150.000*
130	- PALAZZI B. – "La predicazione del Battista" – firmato e datato 1943 – Grande quadro affollato di figure – lit. 75.000	200.000 *150.000*
131	- BONA – "Via parigina" – firmato e datato 1948 – Condotto un poco alla maniera di De Pisis – Lit. 35.000	*50.000*
132	- MONTI C. – "Ritratto di donna con cappello" – firmato – esposto alla Biennale veneziana nel 1940 – Lit. 50.000	150.000 *100.000*
		985.000
		103.524.000
		104.509.000
		995.000
		121.174.000
		122.169.000

[13°)]

133	- MORELLI E. – "Anna che legge" – giovane donna sdraiata sur un divano rosso – firmato e datato 1939 – lit. 50.000	150.000 *100.000*

134 - NOVELLO G. – "Al Florian" – firmato – nell'interno del celebre caffè veneziano è seduta ad un tavolino una coppia anziana – lit. 50.000 — 150.000 ~~100.000~~

135 - MARTINI C. – "Vaso di rose" – firmato – lit. 35.000 — *75.000*

137[15] - PALAZZI B. – "La cameriera" – firmato e datato 1940 – rappresenta una domestica accovacciata in atto di pulire il pavimento – lit. 50.000 — 150.000 ~~100.000~~

138 - ARATA F. – "Ritratto di giovane" – firmato e datato 1948 – nel retro evvi un abbozzo di ritratto – lit. 50.000 — *100.000*

139 - BASORINI P. – "Modella nuda seduta" – firmato e datato 1942 – lit. 50.000 — *100.000*

140 - ARATA F. – "Autoritratto in interno" – firmato e datato 1945 – lit. 50.000 — *100.000*

141 - ARATA F. – "Paesaggio montano" – grande prato con albero in primo piano – firmato e datato 1945 – lit. 50.000 — *100.000*

142 - ARATA F. – "Campagna lombarda" con sfondo di cascinali – firmato e datato 1945 – lit. 50.000 — *100.000*

143 - SALIETTI A. – "Ragazza dell'Umbria" – seduta in interno – firmata – esposto alla Mostra del Premio Bergamo del 1942 – lit. 75.000 — 250.000 ~~200.000~~

144 - PALAZZI B. – "Donna seduta" con ventaglio – firmato e datato 1941 – lit. 50.000 — 150.000 ~~100.000~~

145 - DE BERNARDI D. – "Frutteto in fiore" – firmato e datato 1942 – esposto al Premio Verona del 1942 – lit. 50.000 — *100.000*

146 - SCOCCHERO A.[16] – "Tepore primaverile" – contadino sur una strada di montagna. In un ultimo piano una chiesetta – firmato – lit. 25.000 — 75.000 ~~50.000~~

[15] The artwork numbered 136 is absent and isn't described in the document.
[16] The artist's name is Alfredo Scocchera.

147	- BRIGNOLI L. – "Colazione in giardino" – firmato – sul retro è la datazione: Locarno, 1936 – lit. 30.000	100.000 *75.000*
148	- CASONI E. – "Natura morta con brocca" – grigi dominanti – firmato e datato 1948 – lit. 25.000	*50.000*
149	- COMMUNAL J. – "Lo stagno" – colore violento e sapido – firmato – lit. 50.000	250.000 *150.000*
150	- COCHET – "Due cavalli con un contadino in un campo" – firmato – giustapposizione di chiarissimi –	
		1.900.000 104.509.000
		106.409.000 *1.900.000* *122.169.000*
		124.069.000

[14°)]

	lit. 25.000	150.000 *100.000*
151	- BOISSERET L. – "Testa femminile di una giovane bionda di profilo" – firmato e datato 1935 – esposto alla Biennale veneziana del 1936 – lit. 50.000	150.000 *100.000*
152	- MELOCCHI P. – "Paesaggio" – firmato e datato 1949 esposto alla Biennale veneziana del 1950 – lit. 50.000	150.000 *100.000*
153	- BRIGNOLI L. – "Due donne che cuciono. Una di queste ha un bambino in braccio" – firmato – lit. 50.000	150.000 *100.000*
154	- MARTINI C. – "Paesaggio con marina" – firmato – Chiaro di toni – lit. 35.000	*75.000*
155	- ROSSI V. – "Bambino che scrive" – firmato e datato 1945 – lit. 35.000	75.000 *50.000*
156	- TRENTINI C. – "Gallo e gallina" – firmato e datato 1953 – volumetrico come concezione e colore dato quasi a campiture – esposto alla Permanente – lit. 50.000	150.000 *100.000*

157	- MUZZI – "La casa rossa" – firmato e datato 1943 – lit. 35.000	~~75.000~~ *~~50.000~~*
158	- MUZZI – "Campagna con sfondo di case" – firmato e datato 1945 – lit. 35.000	~~75.000~~ *~~50.000~~*
159	- ZANUTTO A. – "Vento in Canal Grande" – siglato – lit. 25.000	*50.000*
160	- ZANUTTO A. – "Via di Parigi" – firmato – esposto alla Biennale di Venezia del 1948 – lit. 35.000	*50.000*
161	- CORSI C. – "Donna che cuce in giardino" – siglato – violento come contrapposizione coloristica – lit. 35.000	*75.000*
162	- DEL DRAGO F. – "La raccolta delle olive" – firmato – esposto alla Mostra del Maggio di Bari – lit. 35.000	*75.000*
163	- DINON L. – "Oggetti sul tavolo nero" – firmato e datato 1950 – esposto alla Biennale veneziana del 1950 – lit. 50.000	*150.000*
164	- CASTELFRANCO[17] – "Anguille" – firmato e datato 1947 – Chiaro di intonazione e di impostazione – lit. 35.000	*35.000*
165	- DE GRADA E. – "Paesaggio apuano" – firmato e da-	
		~~1.465.000~~ ~~106.409.000~~ ~~107.874.000~~ *1.465.000* *124.069.000* *125.534.000*

[15°)]

	tato 1940 – esposto alla III° Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti di Milano – lit. 75.000	*150.000*
166	- PASINI L. – "Riflessi" – firmato – nel retro sonvi le tracce cancellate di un paesaggio – lit. 35.000	~~75.000~~ *~~50.000~~*

[17] 164 – xxx CASTELFRANCO excl. non legitur D.

167 - BORGESE L. – "Interno di caffè" – nel retro è l'abbozzo di una natura morta – lit. 25.000 — ~~100.000~~ *75.000*

168 - MALESCI G. – "Interno di ferriera" – bozzetto nel retro è una lunga iscrizione con firma e data 1937 – lit. 20.000 — ~~70.000~~ *50.000*

169 - MALESCI G. – "Laguna di Orbetello" – firmato – chiaro di azzurri – lit. 20.000 — ~~75.000~~ *50.000*

170 - MALESCI G. – in "pendant" con il precedente n°169 – lit. 20.000 — ~~75.000~~ *50.000*

171 - MALESCI G. – "Spiaggia con bagnanti sotto gli ombrelloni" – firmato – lit. 20.000 — ~~75.000~~ *50.000*

172 - MALESCI G. – "Il paesaggio maremmano con covoni di grano" – firmato – lit. 20.000 — ~~75.000~~ *50.000*

173 - MALESCI G. – "Mercato a Grosseto" – lit. 20.000 — ~~75.000~~ *50.000*

174 - MALESCI G. – "Notre Dame" – firmato – nel retro iscrizione dedicatoria – datato 1951 – lit. 20.000 — ~~75.000~~ *50.000*

175 - MALESCI G. – "Cavalli e buoi al pascolo" – firmato e datato 1940 – lit. 20.000 — ~~75.000~~ *50.000*

176 - MALESCI G. – "Marina con pescatore e due barche a riva" – firmato – nel retro è datato 1947 – lit. 20.000 — ~~75.000~~ *50.000*

177 - MALESCI G. – "Pascolo di cavalli" – firmato – nel retro datato 1948 – lit. 20.000 — ~~75.000~~ *50.000*

178 - ARATA F. – "Spiaggia marina con barche e cabine" – firmato e datato 1930 – lit. 50.000 — *100.000*

179 - ARATA F. – "Strada di periferia" – firmato e datato 1944 – lit. 50.000 — *100.000*

180 - BACCI M. – "Lago al Bois de Boulogne a Parigi" – firmato e datato 1947 – lit. 35.000 — *75.000*

181 - ARATA F. – "Strada di campagna" – firmato e datato 1944 – lit. 50.000 — *100.000*

182 - MALESCI G. – "Alpi Apuane" – firmato. Nel retro è scritta la data 1950 – lit. 20.000

~~750.000~~
75.000

~~1.525.000~~
~~107.874.000~~

~~109.399.000~~
1.525.000
125.534.000

127.059.000

[16°)]

183 - MALESCI G. – "Marina con tre barche" – firmato – Nel retro la data 1949 – lit. 20.000

75.000
~~*50.000*~~

184 - MALESCI G. – "Marina" – firmato e datato 1951 – lit. 20.000

75.000
~~*50.000*~~

185 - MALESCI G. – "Marina con scogliera" – firmato – Nel retro è la data 1951 – lit. 20.000

75.000
~~*50.000*~~

186 - MALESCI G. – "Marina grigia" – Firmato e datato 1952 – lit. 20.000

75.000
~~*50.000*~~

187 - MALESCI G. – "Paesaggio minerario a Charleroi" – firmato e datato 1952 – lit. 20.000

75.000
~~*50.000*~~

188 - MARTINI A. – "Il vecchio acrobata in cammino" – firmato – fortemente disegnato – lit. 35.000

150.000
~~*75.000*~~

189 - BONA – "Natura morta con funghi" – firmato e datato 1948 – lit. 30.000

50.000

190 - STEFFENINI O. – "Nudo femminile semisdraiato" – firmato – esposto alla Biennale veneziana del 1942 – lit. 75.000

200.000
~~*150.000*~~

191 - BONA – "Natura morta con pesci" – firmato e datato 1948 – lit. 30.000

50.000

192 - PORCHEDDU B. – "Il barbaro banchetto" – acquarello di concezione realistica – firmato e datato 1928 – lit. 10.000

15.000

193 - Stampa del Benagli e Rossani del secolo XIX° in bianco e nero (dalla "Vergine con S. Anna" di Leonardo) – lit. 500

500

194 -	TALLONE G. – "Rio di S. Gregorio" – firmato. Nel retro la data 1945 – lit. 15.000	50.000 *25.000*
195 -	TALLONE G. – "Canale della Giudecca" – firmato. Nel retro è la data 1945 – lit. 15.000	50.000 *25.000*
196 -	CORSI C. – "Piccola spiaggia" – firmato e datato 1926 – Caratteristica la tecnica che si avvale molto della stessa materia di sostegno che lascia ampiamente trasparire – lit. 25.000	75.000 *50.000*
197 -	MALESCI G. – "Via Mazzini a Crema" – firmato e datato 1937 – Di caldo colore – lit. 20.000	75.000 *50.000*
198 -	IGNOTO CONTEMPORANEO – "Due donne" di cui una a torso nudo. – La firma è illeggibile – lit. 10.000	*25.000*
199[18] -	BIONDINI – "Paesaggio montagnoso" – In fondo il mare – firmato – lit. 20.000	*35.000*
		1.150.500 109.399.000 110.549.500 *1.150.500* *127.059.000* *128.209.500*

[17°)]

200 -	BIONDINI – "Finale ligure" – pastello con tocchi di colore firmato e datato 1940 – lit. 20.000	*35.000*
201 -	ARATA F. – "Strada di campagna" – firmato – lit. 50.000	*100.000*
202 -	PINTO D. – "Prati vipiteni" – firmato e datato 1945 – lit. 20.000	50.000 *35.000*
203 -	SCARSELLA A. – "Figura femminile con cappello" – firmato e datato 1941 – esposto alla III° Mostra del Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti di Milano – lit. 50.000	100.000 *75.000*

[18] E c. in blue pen (195-199).

204 -	IGNOTO DELLA FINE DEL SECOLO XIXº (PROBABILMENTE DI SCUOLA FRANCESE) – "Giovane donna seduta con il bambino" – lit. 15.000	*25.000*
205 -	IGNOTO (DI TARDISSIMA DERIVAZIONE HODLERIANA) – "Donna nuda inginocchiata con bimbo" – lit. 2.000	*5.000*
206 -	LILLONI U. – "Ritratto femminile" – lit. 75.000	200.000 ~~*150.000*~~
207 -	PASETTO – "Paesaggio chiaro" – firmato e datato 1943 – lit. 25.000	*50.000*
208 -	IGNOTO DEL SECOLO XIXº – "Vecchio ufficiale che sta riscaldandosi presso una stufa" – lit. 5.000	*20.000*
209 -	THEDORIS L. – "Paesaggio montano" – firmato e datato 1905 – di spavalda concezione – lit. 15.000	~~*50.000*~~ 100.000
210 -	MARUSSIG P. – "Nudo femminile di schiena alla finestra" – lit. 30.000	~~75.000~~ ~~*50.000*~~
211 -	AMISANI G. – "Abbozzo di figura" – in istato assolutamente primordiale – L'autenticazione amisaniana è compiuta nel retro dalla moglie – lit. 20.000	~~*25.000*~~ *50.000*
212 -	SAETTI B. – "Brunella" – firmato – rappresenta una graziosa bimba in bianco – esposto alla Quadriennale romana del 1939 – lit. 35.000	*75.000*
213 -	BERNASCONI U. – "Bambina in rosso appoggiata ad un tavolo" – siglata – esposto alla Biennale veneziana del 1948 – lit. 35.000	*75.000*
214 -	TALLONE G. – "Ritratto della Signora Stramezzi" – firmato – lit. 100.000	*150.000*
215 -	IGNOTO DEL SECOLO XIXº – "Donna che cuce in un rustico e desolato interno di un camerone" – lit. 5.000	*5.000*
216 -	Disegno di un particolare dello "sposalizio	
		~~1.090.000~~
		110.549.500
		~~111.639.500~~

1.115.000
128.209.500
129.324.500

[18°)]

della Madonna" di Raffaello – copia contemporanea – lit. 1.000 *1.000*

217 - Incisione in seppia rappresentante una "testa di vecchio" da Fr. Londonio – lit. 500 *500*

218 - Incisione in bianco e nero rappresentante "varie teste" dal Parmigianino – lit. 500 *500*

219 - Incisione in bianco e nero rappresentante "varie teste" dal Parmigianino – lit. 500 *500*

220 - J. SNIZER – "Ritratto di Aristotile" – incisione in bianco e nero – lit. 500 *500*

221 - J. SNIZER – "Ritratto di Ciro" – incisione in bianco e nero – si riallaccia con quella n°220 – lit. 500 *500*

222 - J. SNIZER – "Ritratto di Atabalipa" – incisione in bianco e nero – si riallaccia a quelle n°220, 221 – lit. 500 *500*

223 - J. SNIZER – "Ritratto del Gran Mogor" – incisione in bianco e nero – si riallaccia con quelle n. 220, 221, 222 – lit. 500 *500*

224 - J. SNIZER – "Ritratto di Saladino" – incisione in bianco e nero – Si riallaccia con quelle n. 220, 221, 222, 223[19] *500*

225 - "Ritratto di Socrate" – incisione in bianco e nero. Riallacciandosi palesemente con quelle ai n. 220, 221, 222, 223, 224, si può considerare dello stesso J. Snizer – lit. 500 *500*

226 - IGNOTO – "Testa di vecchio" – disegno su carta di probabile scuola veneziana – lit. 1.000 *2.500*

227 - Stampa in bianco e nero di una donna tolta dall'"Incendio di borgo" di Raffaello – lit. 500 *500*

[19] The estimate isn't written in the document.

228	- GHERARDINI T. – "Natività" – incisione in bianco e nero da un quadro del Grechetto – lit. 500	*500*
229	- MUELLER A. – "In cerca di fragole" – stampa in bianco e nero – lit. 500	*500*
230	- R. ALLEGRANTI – "Sacra Famiglia" – incisione in bianco e nero dal Volterrano – lit. 500	*500*
231	- LONGHI R. – "Deposizione" – incisione in bianco e nero da Daniele Crespi – lit. 500	*500*
232	- BETTI A. – "Sacra Conversazione" – incisione in bianco e nero da Pietro da Cortona – lit. 500	*500*
		~~11.000~~
		~~111.639.500~~
		~~111.750.500~~
		11.000
		129.324.500
		129.335.500

[19°)]

233	- RAGGIO V. – "Ritratto di Jacopo Barozzi da Vignola" – incisione in bianco e nero – lit. 500	*500*
234	- BONAPITI J. – "Deposizione" – incisione in bianco e nero dal Caravaggio – lit. 500	*500*
235	- BIANCHI M. – "Testa di chierichetto" – disegno a carboncino – firmato – lit. 10.000	20.000 ~~*10.000*~~
236	- SALA P. – "Venezia dalla dogana" – bianco e nero – lit. 5.000	*500*
237	- GRUETZNER E. v. – "Jagerlätein" – incisione in bianco e nero – lit. 500	*500*
238	- GAZZOTTO V. – "Regata al Canal Grande" – incisione in bianco e nero – lit. 500	*500*
239	- "Paesaggio della Campagna romana" – incisione in bianco e nero da N. Berchem – lit. 500	*500*
240	- CARETTONI G. – "Scena di genere della Campagna romana" – incisione in bianco e nero da P. Monaldi – lit. 500	*500*

241 - CARETTONI G. – "Pastori della Campagna romana" – incisione in bianco e nero da P. Panini[20] – Si riallaccia al n°240 – lit. 500 — *500*

242 - CARETTONI G. – "Scena della Campagna romana" – incisione in bianco e nero da P. Monaldi – Si riallaccia ai n. 240, 241 – lit. 500 — *500*

243 - Documento incorniciato, stampato nell'anno 1821 ed annunciante la pubblicazione di "dodici vedute di alcuni luoghi principali delle Province di Lodi e Crema ecc." – lit. 500 — *500*

244 - CONTE A. – "Madonna col Bambino" – incisione in bianco e nero da Raffaello – lit. 500 — *500*

245 - SABATELLI L. – "I quattro Cavalieri dell'Apocalisse" – incisione in bianco e nero – lit. 500 — *1.000*

246 - SABATELLI L. – "La Bestia dalle sette teste dell'Apocalisse" – incisione in bianco e nero – si rallaccia al n°245[21] — *1.000*

247 - TEDESCHI A. – "Campagna d'Abruzzo" – Acquaforte – lit. 500 — *1.000*

248 - SABATELLI L. – "I sette Candelabri dell'Apocalisse" – incisione in bianco e nero – Si riallaccia ai n. 245, 246 – lit. 500 — *1.000*

~~29.500~~
~~111.750.500~~
~~111.780.000~~
29.500
129.335.500
129.364.000

[20°)]

249 - SABATELLI L. – "I quattro Vecchi dell'Apocalisse" – Incisione in bianco e nero – Si riallaccia ai n. 245, 246, 248, 249[22] – lit. 500 — *1.000*

[20] P. xxx Panini excl. non legitur D.
[21] The estimate isn't written in the document.
[22] Probably not 249 but 250.

250 - SABATELLI L. – "Il Signore dalla falce in mano dell'Apocalisse" – Incisione in bianco e nero – si riallaccia ai n. 245, 246, 248, 249 – lit. 500 — *1.000*

251 - TEDESCHI A. – "Campagna d'Abruzzo" – acquaforte – Si riallaccia con il nº247 – lit. 500 — *1.000*

252 - SABATELLI L. – "L'Angelo con l'arcobaleno dell'Apocalisse" – incisione in bianco e nero – si riallaccia ai n. 245, 246, 248, 249, 250 – lit. 500 — *1.000*

253 - CARONNI P. – "Madonna col Bambino addormentato e S. Giovannino" – incisione in bianco e nero dal Sassoferrato – lit. 500 — *500*

254 - RAGGIO V. – "Ritratto di Sebastiano Serlio" – incisione in bianco e nero – si riallaccia col nº233 – lit. 500 — *500*

255 - GHERARDINI T. – "Deposizione" – incisione in bianco e nero dal Bassano – lit. 500 — *500*

256 - CUNEGO D. – "Pastorella" – incisione da J. Hamilton – in bianco e nero – lit. 500 — *500*

257 - "La famiglia reale d'Inghilterra" dal quadro di A. Van Dyck – stampa in bianco e nero – lit. 500 — *500*

258 - PEDRETTI V. – "Divino trattenimento" – incisione in bianco e nero da de Boilly – lit. 500 — *500*

259 - CRALI – "Paesaggio" – firmato – fondamentalmente basato sui cilestrini, rosati e verdolini – lit. 30.000 — ~~75.000~~ *~~50.000~~*

260 - CSOK S. – "Natura morta con soprammobili di fantasia" – firmato e datato 1914 – esposto alla Biennale veneziana del 1924 – lit. 50.000 — ~~200.000~~ *~~150.000~~* 250.000

261 - AMISANI G. – "Nudo femminile sdraiato sul divano" – Nel retro vi è l'autenticazione della vedova – lit. 20.000 — *100.000*

262 - DONGHI A. – "Paesaggio di Villa Corsini a Roma" – firmato e datato 1945 – esposto alla Biennale veneziana del 1950 – lit. 35.000 — ~~75.000~~ *~~50.000~~*

263 - NOVELLO G. – "Il palchetto di proscenio" – firmato – lit. 35.000 — 100.000 / *75.000*

264 - IGNOTO CONTEMPORANEO DI PROBABILE SCUOLA (OD — 606.000 / 11.780.000 / 112.386.000 / *606.000* / *129.364.000* / *129.970.000*

[21°)]

ALMENO INFLUENZA) STRANIERA – "Barche" – lit. 10.000 — *20.000*

265 - FRISIA D. – "Siesta sulla spiaggia" – Pastello firmato e datato 1935 – lit. 50.000 — 200.000 / *150.000*

266 - PRADA C. – "Ritratto di ragazza in blu" – firmato – lit. 50.000 — *100.000*

267 - MARTINI C. – "Paesaggio lacuale" – pastello firmato – lit. 15.000 — *25.000*

268 - MALESCI G. – "Marina con tre barche tratte a riva" – il quadro presenta una fenditura longitudinale nel quarto inferiore – firmato – lit. 20.000 — 70.000 / 50.000 / *35.000*

269 - VERDECCHIA C. – "Scena campestre" – bozzetto firmato – esposto alla Quadriennale romana del 1943 – lit. 20.000 — 50.000 / 500.000 / *35.000*

270 - MONTICELLI A. – "Trattenimento in giardino" – esposto alla Biennale veneziana del 1910 – lit. 150.000 — 1.000.0000 / *750.0000* / *1.500.000*

271 - SACCOROTTI O. – "Silvana" – firmato – esposto alla Quadriennale romana del 1938 – lit. 35.000 — 75.000 / *50.000*

272 - PAIETTA F. – "Canal Grande a Venezia" – firmato – lit. 35.000 — 75.000 / *50.000*

273 - PAIETTA F. – "Due maschere" – firmato e datato 1952 – lit. 35.000 — 75.000 / *50.000*

274 -	TOMEA F. – "Paesaggio cadorino" – firmato – esposto alla Mostra del Natale dell'Arte del 1949 – lit. 100.000	350.000 *300.000*
275 -	PAIETTA F. – "Vaso con fiori su fondo nero" – firmato e datato 1952 – lit. 35.000	75.000 *50.000*
276 -	ZILCKEN F. – "Autunno olandese" – firmato – sul retro evvi dedica dell'autore – lit. 50.000	350.000 *250.000*
277 -	CAPRILE V. – "Paesaggio di Positano" – firmato – lit. 50.000	200.000 *150.000*
278 -	LOMI G. – "Trabiccoli in porto" – firmato – di forte disegno quasi incastonante il colore – lit. 35.000	*50.000*
279 -	GUSSONI V. – "Natura morta" – firmata – di forte impronta neorealista – lit. 35.000	*50.000* 75.000
280 -	BRIGNOLI L. – "Ritratto di signora bionda in blu"	
		2.775.000 112.386.000
		115.161.000
		3.275.000
		129.970.000
		133.245.000

[22°)]

	– Firmato e datato 1940 – Nel retro vi è uno schizzo a colori, probabilmente d'altra mano. N.B. – Questo quadro non è incorniciato – lit. 35.000	100.000 *75.000*
281 -	MONTI C. – "Donna seduta" (il titolo dato dal pittore, pare sia "Camicetta verde") – firmato – lit. 25.000	100.000 *75.000*
282 -	GIULIANI E. – "La sentinella" – disegno a pastello, firmato, con iscrizioni – lit. 10.000	15.000
283 -	SANTORO G. (?) – "La Laguna con Santa Maria della Salute" – firmato e datato 1924 – Lit. 20.000	50.000 *35.000*
284 -	MASCARINI G. – "Ricordo di Pozzuoli" – rappresenta un gruppo di donne che si spoglia – firmato – lit. 35.000	100.000 *75.000*

285 -	BRIGNOLI L. – "Mercato arabo" – firmato – lit. 35.000	100.000 *75.000*
286 -	BELTRAME A. – "Nudo femminile disteso" – firmato e datato 1940 – lit. 25.000	75.000 *50.000*
287 -	BRIGNOLI L. – "Il mercato a Baskra" – firmato – lit. 35.000	100.000 *75.000*
288 -	MALESCI G. – "Lungomare ad Antignano-Livorno" – firmato. Il quadro reca sul tergo uno schizzo di paesaggio a matita – lit. 20.000	75.000 *50.000*
289 -	BEZZOLA M. – "Tetti cittadini ricoperti di neve" – firmato – ottima la fredda e grigiastra intonazione – lit. 50.000	250.000 *150.000*
290 -	QUARTI MARCHIÒ E. – "Studio di testa" – firmato – esposto alla III° Quadriennale romana – lit. 35.000	100.000 *75.000*
291 -	ZANETTI ZILLA V. – "Isola sacra" – firmato – lit. 35.000	100.000 *75.000*
292 -	IGNOTO – "Tre teste di putti" – opera artigianale – lit. 5.000	*5.000*
293 -	PASINI L. – "Messa pontificale" – firmata e datata 1903 – Di sapido impasto cromatico – lit. 20.000	75.000 *50.000*
294 -	IGNOTO – "Bozzetto con figure" – Lavoro sommario e secondario – lit. 2.000	*2.000*
295 -	COLOMBINI – "Testa di vecchio" – lit. 5.000	*10.000*
296 -	PASINI L. – "Interno" – firmato e datato 1882 – Notevolissima la lampa di luce da sinistra – lit. 20.000	75.000 *50.000*
		1.232.000 115.161.000 116.393.000 *1.232.000* *133.245.000* *134.477.000*

[23°)]

297 -	IGNOTO – "Interno del Duomo di Milano" – Abbozzo – potrebbe essere di A. Cattaneo (?) – lit. 5.000	*5.000*

298 - MARCHETTI G. – "Figura femminile su sedia a sdraio" – firmato – lit. 20.000 — 50.000 *35.000*

299 - POLLASTRINI E. – "La Madonna Assunta" – Bozzetto del quadro che trovasi nella Chiesa di Marciana Marina. Nel retro vi è l'autenticazione di Enrica Pollastrini[23] – lit. 20.000 — 50.000 *35.000*

300 - DAVANZO M. – "Le spalatrici di neve" – firmato – lit. 10.000 — *25.000*

301 - BELTRAMI A. – "Torso nudo di ragazza bruna" – firmato e datato 1942 – lit. 20.000 — 50.000 *35.000*

302 - IGNOTO OTTOCENTESCO – "Interno di cucina"[24] – acquarello – lit. 3.000 — 5.000

303 - IGNOTO CONTEMPORANEO – "Cavallo nero" – lit. 2.000 — 5.000

304 - TAGLIARDINI M. – "Piccolo ritratto del cugino Aldo" – esposto alla IV Quadriennale romana – lit. 15.000 — 50.000

305 - LENBACH F. v. – "Busto femminile" – Probabilmente di una Santa – Firmato e datato 1894 – lit. 750.000 — 2.000.000 *3.000.000*

306 - Stacco di affresco decorativo con grottesche e tondo figurativo – in non buono stato di conservazione – trattasi di un'opera provinciale – lit. 3.000 — 10.000

307 - BROGGI M. – "Madonnina" – firmata e datata 1913 – lit. 5.000 — 30.000

308 - GIRBAFRANTI – "Madonna col Bambino" – tondo in marmo bianco trattato ad altissimo e ad alto rilievo – firmato – lit. 15.000 — 100.000

309 - IGNOTO LOMBARDO DELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XIXº – "Testa di vecchio" – Trattasi di opera di scarso valore artistico – lit. 2.000 — 5.000

[23] di xxx Enrica excl. non legitur D.

[24] "xxx Interno di cucina" excl. non legitur D.

310 - "Ritratto di Gherardo delle Notti" – stampa a colori – lit. 500 — 500

311 - IGNOTO FRANCESE DELLA FINE DEL SECOLO XIX° – "Mendicante che rende omaggio ad un giovane signore ignudo" – lit. 10.000 — 25.000

312 - IGNOTO NEOCLASSICO PROBABILMENTE LOMBARDO –

~~2.340.500~~
~~116.393.000~~
~~118.733.500~~
3.340.500
134.477.000
137.817.500

[24°)]

"Ritratto di uomo" – trattasi di un'opera di scarso valore artistico – lit. 2.000 — 5.000

313 - Stacco di affresco decorativo in cattivo stato – Rappresenta la testa di una cariatide ed è lavoro provinciale – lit. 2.000 — 5.000

314 - Stacco di affresco decorativo in cattivo stato – Rappresenta un nudo maschile ed è lavoro provinciale – lit. 2.000 — 5.000

315 - NEOCLASSICO PROBABILMENTE LOMBARDO – "Ritratto maschile" – opera di scarso rilievo artistico – lit. 2.000 — 5.000

316 - Copia in cattivo stato della "Maddalena" – lit. 1.000 — 2.000

317 - Bambino con uva, tipo arazzo; in pessimo stato – lit. 1.000 — 1.000

318 - IGNOTO OTTOCENTESCO CHE IMITA I CINQUECENTISTI – "Madonna col Bambino" – in istato di conservazione poco buono – lit. 3.000 — 10.000

319 - QUARTI MARCHIÒ G. – "Ritratto di giovane signora" – rappresentata con veste a fiorami su fondo verde – Ovale – lit. 35.000 — 100.000

320 - CISARI – "Piazza del paese" – firmato – lit. 20.000 — 75.000

321 - TETTAMANTI A. – "Il mio studio" – firmato – lit. 20.000 — 50.000

322 - PILONI P. – "Parco Groppallo Sforzesco" – Firmato – lit. 15.000 — 50.000

323 - IGNOTO DELLA FINE DEL SECOLO XIX° – "Ritratto di signora in nero" – lit. 10.000 — 25.000

324 - PALAZZI B. – "Stalla con tre buoi" – firmato e datato 1939 – Di toni chiarissimi – lit. 75.000 — 150.000

325 - DYALMA STULTUS – "Le Lavandaie" – Figurette in paesaggio montano – firmato – esposto alla Biennale veneziana del 1942 – lit. 35.000 — 75.000

326 - CASCELLA M. – "Vincere!" – Rappresenta un raduno di marinai in una piazza – firmato – datato 1941 – lit. 75.000 — 200.000

327 - Testa di fanciullo in miniatura ottocentesca – lit. 2.000 — 5.000

328 - Calle veneziana in miniatura ottocentesca – lit. 2.000 — 5.000

768.000
118.733.500
119.501.500
768.000
137.817.500
138.585.500

[25°)]

329 - Notturno napoletano in miniatura ottocentesca – lit. 1.500 — 5.000

330 - Miniatura a soggetto napoletano di scarso valore – lit. 1.500 — 5.000

331 - RUGENDAS IL GIOVANE G. P. – "Bovi in caverna" – incisione in bianco e nero – lit. 500 — 500

332 - IGNOTO – "Natura morta" – lit. 2.500 — 5.000

333	- IGNOTO CONTEMPORANEO – (a firma indecifrabile) – "La nave" – acquarello della fine del secolo XIXº – lit. 2.500	5.000
334	- RALY S. – "Tulipani" – firmato – nel retro vi è anche l'abbozzo di un nudo femminile seduto – Pare che la data sia 1914 (?) – lit. 25.000	75.000
335	- IGNOTO CONTEMPORANEO – con firma illeggibile – "Il passeggio" – lit. 5.000	15.000
336	- HOGNET K. – "Il cacciatore nella landa" – siglato – lit. 5.000	15.000
337	- MALESCI G. – "La strada di campagna" – firmato – lit. 20.000	75.000
338	- BUCCI A. – "Assemblea sulle navi" – firmato e datato 1941 – lit. 35.000	75.000
339	- BALESTRINI G. – "Sotto la pioggia" – siglato – lit. 25.000	75.000
340	- VERONESI G. – "Via cittadina" – firmato – lit. 25.000	75.000
341	- DE ANGELIS L. – "Fanciulla nuda in paesaggio con rovine" – firmato e datato 1941 – lit. 25.000	75.000
342	- DE ANGELIS L. – "Via cittadina" – firmato e datato 1941 – lit. 25.000	75.000
343	- "Putto" – stacco di affresco su tela in cattive condizioni di conservazione – trattasi di opera provinciale a carattere decorativo – lit. 3.000	5.000
344	- "Putto" – valgono le stesse osservazioni fatte a proposito del nº343 con il quale si ricollega – lit. 3.000	5.000
345	- Incisione in bianco e nero rappresentante il "rimorso del bandito" – lit. 500	500
346	- BUSI – "La mamma col bambino" – miniatura a vivaci colori. Semmai è il Busi da Bologna (seco-	
		~~576.000~~
		~~119.501.500~~

~~120.077.500~~
576.000
138.585.500
139.161.500

[26°)]

lo XIX°), non certamente G. Busi detto il Cariani – lit. 2.000 — 10.000

347 - GHEDUZZI G. – "Le lavandaie in paesaggio montano" – nel retro vi è dedica dell'autore e data (1940) – firmato – lit. 3.000 — 15.000

348 - CARGNEL – "Piccolo paesaggio montano" – nel retro vi è l'autenticazione di Vittorio Cargnel – lit. 5.000 — 35.000

349 - PERLMUTTER J. – "Due minatori" – firmato e datato 1901 – lit. 35.000 — 250.000

350 - BESRODNY P. – "Cigni" – firmato – lit. 25.000 — 100.000

351 - MONTANARI D. – "Casetta in paesaggio verde" – firmato – lit. 25.000 — 75.000

352 - TOMA G. – "Una chiesetta sulle colline di Bologna" – Non si tratta però di Gioacchino Toma – lit. 5.000 — 10.000

353 - MORELLI E. – "Due figure sedute a tavolino" – dipinto su piastrella – firmato – lit. 35.000 — 75.000

354 - IGNOTO ANTICO – "Lo schiavo liberato" – opera di scarso valore artistico – lit. 2.000 — 5.000

355 - IGNOTO DEL SECOLO XVII° – "Ritratto di San Tommaso d'Aquino" – Opera di non grande valore artistico – lit. 3.000 — 5.000

356 - Imitazione di Madonna trecentesca – lit. 2.500 — 5.000

357 - IGNOTO ANTICO – "S. Teresa del Bambino Gesù" – lit. 3.500 — 5.000

358 - PICCINNI A. – Due schizzi a matita di teste maschili datate 1888 – lit. 1.000 — 1.000

OPERE SITE NELLA GALLERIA

359	- PASTORIO E. – "Paesaggio con sfondo di case" – firmato – lit. 50.000	150.000
360	- CIARDO V. – "Collina di Pozzuoli" – firmato – esposto alla Biennale veneziana del 1940 – lit. 50.000	150.000
361	- SOFFICI A. – "Paesaggio con due cipressi (corte al tramonto)" – firmato – esposto alla Mostra d'arte di Catania del 1949, indi alla Mostra dei Pittori Contemporanei Italiani di Cremona del 1954 – Lit. 75.000[25]	250.000
		1.141.000
		120.077.500
		121.218.500
		1.141.000
		139.161.500
		140.302.500

[27°)]

362	- GUIDI V. – "Castello nel Trentino" – lit. 35.000	100.000
363	- MARTINI C. – "Paesaggio d'Abruzzo" – lit. 35.000	75.000
364	- REBASTI – "Paesaggio collinoso" – lit. 35.000	75.000
365	- DE ROCCHI C. – "Bagnante" – firmato e datato 1949 – lit. 35.000	75.000
366	- ROSSI A. – "Brianza" – firmato – esposto alla Mostra Interprovinciale Fascista delle Belle Arti – lit. 35.000	75.000
367	- ANGLADA – "Osteria bretone" – lit. 300.000	750.000
368	- COMMUNAL J. – "Paesaggio montano invernale" – firmato – lit. 50.000	200.000
369	- MONTINI N.[26] – "Il pittore Bazzaro nel suo studio" – firmato – lit. 50.000	150.000

[25] Add. in pen "dei Pittori Contemporanei Italiani di Cremona del 1954 – Lit. 75.000".
[26] xxx MONTINI N. excl. non legitur D.

370 -	COMMUNAL J. – "Laghetto montano" – firmato – si riallaccia al nº368 – lit. 50.000	200.000
371 -	PREVOSTO G. – "La panchina" – firmato – esposto al Premio Marzotto – lit. 35.000	100.000
372 -	FUNI A. – "Cleopatra 1939" – trattasi evidentemente di un Funi della prima maniera – lit. 150.000	400.000
373 -	NOVELLO G. – "Al Biffi Scala" – Firmato – lit. 50.000	100.000
374 -	BERTOLETTI N. – "Signora che legge" – firmato – esposto alla Quadriennale romana del 1934 – Lit. 35.000	75.000
375 -	TALLONE G. – "Ritratto femminile in nero" – firmato – lit. 50.000	150.000
376 -	FORTUNY M. – "Autoritratto" – Firmato e datato – Esposto alla Biennale veneziana del 1940 – Di questo "Autoritratto" l'autore ne ha tratto una copia che trovavasi nelle collezioni reali italiane – lit. 400.000	1.000.000
377 -	ARATA F. – "Nudo femminile semisdraiato" – firmato e datato 1940 – Nel retro evvi un abbozzo – lit. 50.000	100.000
378 -	MONTI C. – "Ritratto di fanciulla" – firmato e datato 1942 – esposto alla Biennale veneziana del 1942 – lit. 50.000	150.000
379 -	TOSI A. – "Fiori in brocca" – firmato – lit. 100.000	300.000
		~~3.955.000~~
		~~121.218.500~~
		~~125.173.500~~
		3.955.000
		140.302.500
		144.257.500

[28º)]

380 -	AMISANI G. – "Fiasco" – Nel retro evvi autenticazione della vedova – lit. 25.000	100.000

381 - TOSI A. – "Pianura" – firmato – lit. 100.000 300.000

382 - TOSI A. – "Paesaggio montano" – firmato – lit. 100.000 300.000

383 - LABÒ S. – "Mattino" – Rappresenta una giovane dama che si sta abbigliando – firmato e datato 1941 – lit. 35.000 100.000

384 - FRISIA D. – "Nudino" – firmato e datato 1936 – esposto alla III° Quadriennale romana – Lit. 50.000 150.000

385 - CORSI C. – "Giovane signora che si sta spogliando" – firmato – lit. 35.000 100.000

386 - CAFFÈ N. – "Modellina pensosa" – firmato – lit. 35.000 100.000

387 - KOKOSCKA O. – "Merlettaia a Santa Margherita" – Siglato – esposto alla Galleria dell'Annunciata ed alla Galleria della Rotonda di Bergamo – lit. 500.000 2.000.000

388 - CORSI C. – "Nudo femminile sdraiato" – firmato – lit. 35.000 100.000

389 - CORSI C. – "Giovane donna seminuda di schiena" – lit. 35.000 100.000

390 - MARUSSIG P. – "Susanna ed i vecchioni" – firmato – lit. 35.000 100.000

391 - DERAIN A. – "Eva" – firmato – lit. 600.000 2.000.000

392 - DERAIN A. – "Testa femminile" – firmato – lit. 600.000 2.250.000

393 - TOSI A. – "Paesaggio" – firmato – lit. 100.000 300.000

394 - TOSI A. – "Paesaggio di Rovetta" – firmato – esposto alla Biennale veneziana del 1956, alla Galleria dell'Annunciata ed alla Galleria d'Arte moderna di Milano nel 1951 – lit. 100.000 350.000

395 - TOSI A. – "Paesaggio autunnale" – firmato – esposto alla Biennale di Brera per l'Arte contemporanea del 1954 – lit. 100.000 300.000

396 - DAUCHEZ A. – "Paesaggio con canale" – firmato – lit. 50.000 — 200.000

397 - DAZZI (?) – "Ritratto di giovane donna seduta" – firmato – lit. 35.000 — 75.000

8.925.000
125.175.500
134.098.500
6.929.000
144.257.500
153.182.500

[29°)]

398 - PALLADY – "Odalisca" – firmato – esposto alla Biennale di Venezia del 1940 – lit. 35.000 — 150.000

399 - LEHOTSKY E. – "Due nudi femminili di cui uno di schiena" – acquarello firmato e datato 1942 – lit. 35.000 — 100.000

400 - LEHOTSKY E. – "Nudi all'aperto" – firmato e datato 1942 – Acquarello esposto alla Biennale di Venezia del 1942 – Si può senz'altro ricollegare con il n°399 – lit. 35.000 — 100.000

401 - STEFFANINI O. – "Ritratto di donna in nero" – Firmato – lit. 35.000 — 150.000

402 - PAULUS P. – "Darsena industriale" – firmato – esposto alla Biennale veneziana del 1938 – lit. 150.000 — 500.000

403 - VAQUERO TURCIOS – "Cenacolo" – Firmato e datato 1956 – Esposto alla Biennale veneziana del 1956 – lit. 175.000 — 500.000

404 - KOKOSCKA O. – "Santa Maria della Salute" – Siglato – esposto alla Biennale veneziana indi alla Permanente di Milano (Mostra del Paesaggio italiano) – lit. 600.000 — 3.000.000

405 - USUNOV D. – "Dopo il bagno" – firmato in caratteri cirillici – esposto alla Biennale veneziana del 1942 – lit. 35.000 — 75.000

406 - HOCSTAD C. – "Erbe lacustri" – firmato e datato 1926 – lit. 50.000 — 200.000

407 - CHERUBINI C. – "Nudo femminile allo specchio" – firmato – lit. 35.000 — 100.000

408 - QUARTI MARCHIÒ E. – "Nudo femminile di schiena sul divano" – firmato – esposto al Premio Bergamo – lit. 35.000 — 100.000

409 - CONTI P. – "Barche" – firmato – lit. 100.000 — 300.000

410 - MODOTTO A. – "Paesaggio" (notturno) – firmato – lit. 35.000 — 75.000

411 - MORI N. – "Pesche" – firmato e datato 1947 – esposto alla Biennale veneziana del 1948 – lit. 35.000 — 75.000

412 - IGNOTO CONTEMPORANEO (SIGLATO L. C.) – "Natura morta" – nel retro porta una dedica – lit. 20.000 — 50.000

413 - GUIDI V. – "Torso di fanciulla bruna allo specchio" – firmato e datato 1943 (?) – lit. 50.000 — 150.000

~~5.625.000~~
~~134.098.500~~
~~139.723.500~~
5.625.000
153.182.500
158.807.500

[30°)]

414 - RUPERT N. – "Sulla spiaggia" – firmato – lit. 35.000 — 150.000

415 - SEVERINI – "Ritratto del pittore Utter di Parigi" – firmato – esposto alla Biennale veneziana del 1950 – lit. 75.000 — 250.000

416 - SEMEGHINI P. – "Ines" – firmato – esposto alla Biennale veneziana del 1950 ed alla III° Quadriennale romana – firmato e datato con data illeggibile – lit. 75.000 — 250.000

417 - CARPI A. – "Vecchio pittore nello studio" – firmato e datato 1942 – lit. 100.000 — 250.000

418 -	MONTINI – "Il carrozzone" – scena notturna d'inverno, caratteristica nei contrasti blu-bianchi – Firmato – lit. 35.000	100.000
419 -	SASSU A. – "Lo staffato" – firmato – esposto al Premio Leonardo – Tipici i rossi – lit. 100.000	300.000
420 -	SIRONI M. – "La Chiesa del villaggio" – esposto al premio Leonardo 1954 – lit. 200.000	400.000
421 -	CARENA F. – "I viandanti" – bozzetto firmato e datato 1910 – lit. 100.000	250.000
422 -	CARENA F. – "Laocoonte" – bozzetto esposto alla Biennale veneziana del 1940 – lit. 100.000	250.000
423 -	GAUDENZI P. – "Cristo e la Maddalena" – firmato e datato 1923 – se pur con accenti decorativi, ha tuttavia una forte impronta sacra – Lit. 35.000	150.000
424 -	BOCCACCI N. – "Testa di donna" – firmato – esposto alla Mostra della Rotonda a Bergamo nel 1941 – lit. 35.000	150.000
425 -	VAGNETTI G. – "Ritratto del pittore Boccacci" – firmato – datato 1942 – esposto al Premio Leonardo ed alla IV° Quadriennale romana – lit. 75.000	250.000
426 -	ANNIGONI P. – "Autoritratto" – nel retro evvi autenticazione di M. Galli – lit. 30.000	150.000
427 -	BRANCACCIO G. – "Testa di fanciulla"[27] – firmato e datato 1921 (?) – lit. 50.000	100.000
428 -	BRANCACCIO G. – "Bozzetto" – esposto alla IV° Quadriennale romana – lit. 50.000	100.000
429 -	PARNIGOTTO R. – "Fiori e frutta" – firmato – esposto al Premio Bellagio – sul retro è un	
		~~3.056.000~~
		~~139.723.500~~
		~~142.773.500~~
		3.050.000

[27] "xxxx Testa di fanciulla" excl. non legitur D.

158.807.500

161.857.500

[31°)]

abbozzo di paesaggio – lit. 35.000 100.000

430 - IGNOTO OTTOCENTESCO – "Ragazza che scopa in cucina" – lit. 10.000 150.000

431 - IGNOTO OTTOCENTESCO – "Due donne sedute in cucina" – richiama il 430 – lit. 10.000 150.000

432 - GROSSO O. – "La colazione" – firmato – esposto alla IV° Quadriennale romana – lit. 50.000 250.000

433 - ARATA F. – "Testa di bambina" – firmato e datato 1934 – lit. 50.000 100.000

434 - IGNOTO DI PROBABILE INFLUENZA FERRARESE – "Apollo e Dafni" – lit. 50.000 250.000

435 - SECCHIA A. – "Barche all'ormeggio" – firmato – esposto al Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti – lit. 35.000 100.000

436 - ARATA F. – "Natura morta" – firmato e datato 1943 – lit. 50.000 100.000

437 - ARATA F. – "Viale di Santa Maria a Crema ?" – firmato e datato 1945 – nel retro evvi un abbozzo di paesaggio – lit. 50.000 100.000

438 - ARATA F. – "Via cittadina" – firmato e datato 1943 – lit. 50.000 100.000

439 - SERNESI R. – "La portina rossa" – esposto alla Mostra dei Macchiaioli del 1956 – nel retro, autenticazione di M. Galli – lit. 250.000 600.000

440 - FATTORI G. – "Artigliere a cavallo" – firmato – lit. 250.000 800.000

441 - FATTORI G. – "Paesaggio toscano" – siglato ed esposto alla Permanente di Milano (Mostra del Paesaggio italiano)[28] – lit. 250.000 800.000

[28] Del. in red pen "è uno dei pochi acquarelli di Fattori".

442 - FATTORI G. – "Alla porta della caserma" – firmato – Nel retro porta la firma di autenticazione di U. Ojetti – Di fattura nitida e polita – lit. 250.000 — 800.000

443 - FATTORI G. – "Accampamento di zingari (i saltimbanchi)" – firmato – esposto alla Mostra dei Macchiaioli di Roma ed alla Mostra dell'800 italiano a Lugano – lit. 350.000 — 900.000

444 - FATTORI G. – "Ritratto di C. Banti" – esposto alla Retrospettiva romana del 1921 ed alla Mostra dei Macchiaioli – lit. 250.000 — 800.000

~~6.100.00~~
~~142.773.500~~
~~148.873.500~~
6.100.000
161.857.500
167.957.500

[32°)]

445 - FATTORI G. – "La Venezia di Livorno" – nel retro evvi l'autenticazione di G. Malesci – esposto alla mostra del Paesaggio italiano alla Permanente di Milano – Pubblicazione: nelle edizioni del "Milione" di Milano – lit. 350.000 — 900.000

446 - CARNEVALI G. DETTO IL PICCIO – "Paesaggio della Bergamasca" – per quanto arioso e pieno non è, forse, uno dei più forti suoi – lit. 200.000 — 750.000

447 - LEGA S. – "La disegnatrice" – esposto alla Mostra dei Macchiaioli – lit. 250.000 — 600.000

448 - SERNESI R. – "Casa fiorentina" – esposto alla Permanente di Milano – lit. 250.000 — 600.000

449 - SERNESI R. – "San Miniato al Monte" – nel retro autenticazione di C. Banti (dalla collezione di Cristiano Banti) – esposto alla Mostra del Paesaggio italiano alla Permanente di Milano – Notevolissimo per la purezza cristallina del tratto – lit. 250.000 — 600.000

450 - SERNESI R. – "Aia colonica" – esposto alla Permanente di Milano – Nel retro evvi l'autenticazione di M. Galli – lit. 200.000 — 600.000

451 - SIGNORINI T. – "Via della Cappuccina a Settignano" – firmato – esposto alla Mostra del Paesaggio italiano alla Permanente di Milano – lit. 350.000 — 1.250.000

452 - FATTORI G. – "Studio di ciociaro" – firmato – nel retro autenticazione di M. Galli – lit. 250.000 — 800.000

453 - SIGNORINI T. – "L'edicola" – siglato – composto nel suo periodo straniero? – lit. 250.000 — 600.000

454 - SERNESI R. – "Autunno" – lit. 250.000 — 600.000

455 - Fattori G. – "Marina" – nel retro sonvi le autenticazioni di M. Galli e di G. Malesci – lit. 250.000 — 800.000

456 - SERNESI R. – "San Miniato al Monte" – lit. 250.000 — 600.000

457 - SERNESI R. – "Paesaggio sul fiume con carretto di fieno" – lit. 250.000 — 600.000

458 - FATTORI G. – "La prima moglie che sta scrivendo" – firmato – esposto alla Mostra dei Macchiaioli di Roma – lit. 250.000 — 800.000

459 - DE NITTIS G. – "Spiaggia con figure" – esposto alla Galleria d'arte moderna di Roma – lit. 250.000 — 700.000

460 - FATTORI G. – "Il cane in riposo" – firmato – Al-

~~10.800.000~~

~~148.873.500~~

~~159.673.500~~

10.800.000

107.957.500

178.757.500

[33°)]

tra ed alta manifestazione del Fattori interprete degli animali – lit. 300.000 — 800.000

461 - DE NITTIS G. – "Vesuvio (le falde del Vesuvio)" – esposto alla Mostra del Paesaggio Italiano alla Permanente di Milano ed alla IV° Quadriennale romana – firmato – lit. 350.000 — 800.000

462 - FATTORI G. – "Ruscello in Maremma" – Nel retro sonvi le autenticazioni di M. Galli e di G. Romiti – lit. 250.000 — 800.000

463 - LEGA S. – "Gioie materne" – Firmato e datato 1864 – esposto alla Mostra romana dei Macchiaioli; ed alla Mostra dell'800 italiano a Lugano[29] – lit. 300.000 — 600.000

464 - LEGA S. – "La lezione di pianoforte" – bozzetto – esposto alla VI° Quadriennale romana, alla Mostra romana dei Macchiaioli; pubblicato nel volume di M. Tinti – lit. 300.000 — 600.000

465 - FATTORI G. – "Pian di Pisa" – nel retro evvi l'autenticazione di M. Galli – lit. 300.000 — 800.000

466 - FATTORI G. – "Trecciaiola toscana" – lit. 250.000 — 800.000

467 - FATTORI G. – "Il capanno" – firmato – esposto alla Mostra fattoriana di Firenze del 1926 – lit. 250.000 — 800.000

468 - SERNESI R. – "Grano maturo" – firmato – esposto alla Permanente di Milano – lit. 250.000 — 600.000

469 - FATTORI G. – "Soldati Francesi del 1859" – esposto alla Mostra dell'800 italiano a Lugano, alla Mostra dei Pittori italiani di New-York, pubblicazione del "Milione" di Milano. Trattasi di uno dei numerosi studi fattoriani di soldati – lit. 250.000 — 1.000.000

470 - CARNEVALI G. DETTO IL PICCIO – "Autoritratto in piedi" – firmato – esposto alla Mostra dell'800 a Roma nel 1930 – lit. 250.000 — 1.000.000

471 - FATTORI G. – "La seconda moglie che pesca nel porto di Livorno" – firmato – nel retro evvi una dedica autografa del pittore – esposto alla mostra romana dei Macchiaioli – lit. 300.000 — 800.000

[29] Macchiaioli; xxx ed alla Mostra dell'800 italiano a Lugano excl. non legitur D.

472 -	SERNESI R. – "Monti della Spezia" – Nel retro evvi l'autenticazione di R. Focardi ed inoltre un sonetto autografo di T. Signorini – esposto alla Permanente di Milano – lit. 350.000	~~750.000~~
473 -	FATTORI G. – "Ritratto di Marina Galiani" – firmato – esposto alla Mostra romana dei Macchiaio-	
		~~10.150.000~~
		~~159.673.500~~
		~~169.823.500~~
		10.150.000
		178.757.500
		188.907.500

[34°)]

	li – lit. 200.000	800.000
474 -	SIGNORINI T. – "Artigiano fiorentino" – siglato – Esposto alla Mostra romana dei Macchiaioli ed alla Mostra del Signorini a Firenze nel 1926 – lit. 200.000	750.000
475 -	SERNESI R. – "Il monello fiorentino" – firmato esposto alla Mostra romana dei Macchiaioli – Trattasi del più forte ritratto sernesiano – lit. 350.000	1.250.000
476 -	SERNESI R. – "Casetta bianca" – esposto alla Mostra dell'800 italiano a Lugano – Nel retro evvi uno schizzo colorato – lit. 250.000	600.000
477 -	FATTORI G. – "Uomo seduto in un interno" – lit. 200.000	800.000
478 -	SERNESI R. – "L'Arno al Girone" – firmato e datato 1863 – esposto alla Permanente di Milano – lit. 200.000	600.000
479 -	FATTORI G. – "Pascoli a Castiglioncello" – Nel retro evvi una dedica autografa del Fattori – Esposto alla Permanente di Milano ed alla Mostra dell'800 italiano a Lugano – lit. 300.000	900.000
480 -	SERNESI R. – "Ingresso di cascina" – lit. 250.000	600.000

481 - FATTORI G. – "Il mercato" – Mossa ed amplissima composizione anche se in piccole dimensioni che, in certo qual modo, può richiamare la "marca dei puledri" – lit. 350.000 — 1.250.000

482 - FATTORI G. – "Buttero a cavallo" – Il buttero a cavallo, trascina seco un altro cavallo bianco – siglato – lit. 300.000 — 800.000

483 - FATTORI G. – "Il fantino" – firmato – Notevolissimo nel purissimo segno l'incastonarsi dei verdi – lit. 300.000 — 800.000

484 - FATTORI G. – "Animali all'aperto" – firmato – lit. 200.000 — 800.000

485 - FATTORI G. – "Animali all'aperto" – firmato – Composizione che ricorda un poco la precedente – lit. 200.000 — 800.000

486 - SERNESI R. – "Strada soleggiata nei dintorni di Firenze" – esposto alla Permanente di Milano – lit. 250.000 — 600.000

487 - FATTORI G. – "I cipressi" – lit. 200.000 – firmato — 800.000

488 - FATTORI G. – "Grano maturo" – esposto alla Permanente di Milano – Nel biondeggiare delle spi- — ~~500.000~~

~~12.150.000~~
~~169.823.500~~

~~181.973.500~~
12.150.000
188.907.500

201.057.500

[35°)]

ghe rosseggiano alcuni papaveri. Impressionante l'effetto ottenuto con l'assoluta sobrietà dei mezzi – lit. 350.000 — 1.000.000

489 - SERNESI R. – "Il cavallo bianco" – esposto alla Mostra romana dei Macchiaioli – lit. 500.000 — 2.000.000

490 - CARNEVALI G. DETTO IL PICCIO – "Adorazione dei Magi" – Piccola tavoletta preziosissima di colori resi con effetti quasi smaltati – lit. 200.000 — 400.000

491 -	CARNEVALI G. DETTO IL PICCIO – "Nozze di Canaan" – Si possono, a questo riguardo, quasi porre le stesse osservazioni di cui al quadro precedente – lit. 200.000	400.000
492 -	FATTORI G. – "Greto di fiume" – lit. 200.000	800.000
493 -	FATTORI G. – "Paese in montagna" – siglato – lit. 200.000	800.000
494 -	FATTORI G. – "Fanteria in marcia" – firmato – sul retro evvi autenticazione di G. Malesci – lit. 200.000	800.000
495 -	SIGNORINI T. – "Tavolini allo Scheggi" – esposto alla Permanente di Milano – lit. 300.000	800.000
496 -	CARNEVALI G. DETTO IL PICCIO – "Paesaggio bergamasco" – firmato – lit. 250.000	800.000
497 -	LEGA S. – "L'Arno alla Casaccia (Lungo l'Arno alle Cascine)" – esposto alla Permanente di Milano ed alla Mostra romana dei Macchiaioli del 1956 – lit. 250.000	600.000
498 -	LEGA S. – "La culla" – Nel retro dichiarazione di autenticazione del Tommasi – esposto alla Mostra romana dei Macchiaioli – faceva parte di così detto "cofanetto" – lit. 250.000	600.000
499 -	LEGA S. – "La lettura" – esposto alla Mostra romana dei Macchiaioli – si ricollega col n°493 – lit. 250.000	600.000
500 -	LEGA S. – "Giardino a Bellariva" – siglato – esposto alla Mostra dell'800 italiano a Lugano, alla Permanente di Milano ed alla Mostra romana dei Macchiaioli del 1956 – lit. 250.000	600.000
501 -	CARNEVALI G. DETTO IL PICCIO – "Monti della Bergamasca" con due figurette – Paesaggio e scena un po' da idillio – lit. 250.000	750.000
502 -	FATTORI G. – "Tre soldati" – firmato – lit. 250.000	850.000
503 -	LEGA S. – "La Signora Tommasi in giardino" –	
		11.750.000
		181.973.500

~~193.723.500~~
11.750.000
201.057.500
212.807.500

[36°)]

Nel retro autentica di Tommasi – esposto alla Mostra dell'800 italiano a Lugano ed alla Mostra romana dei Macchiaioli del 1956 – Si ricollega strettamente con i n. 498 e 499 – lit. 250.000 — 800.000

504 - FATTORI G. – "Soldato di cavalleria col suo cavallo a risposo" – Nel retro autenticazione di G. Malesci – lit. 250.000 — 800.000

505 - FATTORI G. – "L'Arno alle Cascine" – firmato – esposto alla Permanente di Milano – lit. 250.000 — 800.000

506 - SERNESI R. – "Lo stecconato" – esposto alla Permanente di Milano – lit. 250.000 — 600.000

507 - SERNESI R. – "Rustico" – siglato – nel retro Autenticazione della nipote Bianchi Biffoli – lit. 250.000 — 600.000

508 - FATTORI G. – "Paesaggio" – Pubblicazione nel Catalogo Galli – lit. 250.000 — 800.000

509 - FATTORI G. – "Il quadrato di Villafranca" – nel retro autenticazione di G. Malesci – esposto alla mostra dei Macchiaioli a Roma nel 1956 – lit. 250.000 — 800.000

510 - FATTORI G. – "L'Arno alle Cascine" – nel retro evvi l'autenticazione di G. Malesci – lit. 250.000 — 800.000

511 - SERNESI R. – "Il lago Trasimeno" – firmato – esposto alla Permanente di Milano – lit. 250.000 — 600.000

512 - SERNESI R. – "Altipiano toscano" – nel retro autenticazione di M. Galli – esposto alla Permanente di Milano e alla Mostra romana dei Macchiaioli del 1956 – lit. 250.000 — 600.000

513 - DE NITTIS G. – "Covoni" – firmato – esposto alla Mostra dell'800 italiano a Lugano – lit. 350.000 — 1.000.000

514 - DE NITTIS G. – "Il cocchio" – firmato – lit. 250.000 ~~750.000~~

515 - FATTORI G. – "Tre impressioni di una giornata di pioggia" – esposto alla Mostra romana dei Macchiaioli del 1956, alla Mostra retrospettiva del Fattori a Roma nel 1921, alla VI° Quadriennale romana, alla Mostra dell'800 italiano a Lugano ed alla Mostra fattoriana a Firenze nel 1925 – lit. 250.000 800.000

516 - FATTORI G. – "Le coperte rosse" – firmato – esposto alla Biennale veneziana del 1943, alla Mostra di Pittura italiana al Cairo nel 1949, alla Mostra romana dei Macchiaioli del 1956 – lit. 450.000 1.500.000

~~11.250.000~~
~~193.723.500~~
~~204.973.500~~
11.250.000
212.807.500
224.057.500

[37°)]

517 - FATTORI G. – "Bozzetto per l'annegato" – firmato – esposto alla Mostra romana dei Macchiaioli del 1956 ed alla Mostra Fattoriana di Firenze del 1925 – nel retro autentiche: diretta di G. Malesci ed indiretta di A. M. Comanducci – Si ricollega strettamente col n°530 – lit. 250.000 800.000

518 - FATTORI G. – "Il carretto rosso" – firmato – lit. 400.000 1.500.000

519 - FATTORI G. – "La Signora M. Gioli con un cane levriero" – esposto alla Mostra della donna italiana nell'arte alla Permanente di Milano nel 1953 – Pubblicazione: "Il Milione" Milano – Nel retro autenticazione di Fr. Gioli – lit. 250.000 800.000

520 - CARNEVALI G. DETTO IL PICCIO – "Salmace ed Ermafrodito" – esposto alla Mostra dell'800 italiano a Lugano ed alla Mostra del Piccio, nonché alla VI° Quadriennale romana – Splendido lo smaltato nitore dei colori ed il senso fiabesco – lit. 400.000 1.500.000

521 - SERNESI R. – "La vecchia posta di Firenze" – Nel retro autentica di M. Galli – Mostra della Permanente di Milano e Mostra romana dei Macchiaioli del 1956 – lit. 400.000 — 1.250.000

522 - FATTORI G. – "Cavalli al sole" – firmato – esposto alla Mostra dell'800 italiano a Lugano, alla VI° Quadriennale romana; alla Mostra romana dei Macchiaioli del 1956 – Monumentale per plasticità e sobrietà – lit. 1.250.000 — 6.000.000

523 - CARNEVALI G. DETTO IL PICCIO – "Lungo l'Adda" – esposto alla Permanente di Milano ed alla Mostra dell'800 italiano a Lugano – lit. 250.000 — 750.000

524 - SERNESI R. – "Villaggio toscano" – esposto alla Permanente di Milano – lit. 250.000 — 600.000

525 - FATTORI G. – "Autoritratto" – esposto alla Mostra romana dei Macchiaioli del 1956 – Pubblicazione: "Il Milione" Milano – lit. 400.000 — 2.000.000

526 - FATTORI G. – "Autoritratto giovanile" – nel retro autenticazione di G. Malesci – interessante il raffronto con l'opera precedente di cui al n°525 – lit. 300.000 — 1.500.000

527 - FATTORI G. – "Ritratto di signora" – lit. 250.000 — 800.000

528 - COROT C. – "Paesaggio con figuretta" – firmato – opera piena di poesia nel periodo di transizione da quello italiano – lit. 3.500.000 — 8.000.000

529 - FATTORI G. – "Ritratto del padre" – Nel retro

~~25.500.000~~

~~204.973.500~~

~~230.475.500~~

25.500.000

224.057.500

249.557.500

[38°)]

autenticazione di G. Malesci – lit. 250.000 — 800.000

530 - FATTORI G. – "L'annegato" – firmato – Si ricollega strettamente col n°517 – lit. 500.000 — 2.000.000

531	- FATTORI G. – "Cavalli in Maremma" – firmato e datato 1901 – lit. 400.000	1.500.000
532	- HULLGREN O. – "Fiordo norvegese" – firmato – esposto alla Biennale veneziana del 1942 – datato 1940 – dai colori spiccati nell'aria tagliente – lit. 75.000	200.000
		~~4.500.000~~
		~~230.473.500~~
		~~234.973.500~~
		4.500.000
		249.557.500
		254.057.500

Il perito, ancora una volta, desidera porre in rilievo come, sia pure con il massimo rispetto per la Collezione Stramezzi, per l'assoluta limitatezza del tempo a disposizione, non abbia potuto stabilire in modo categorico se questi quadri esaminati sieno quelli conosciuti e per diretta visione in esposizioni o attraverso pubblicazioni.
Per quanto propenda a ritenerli gli stessi di quelli noti e quindi autentici, per assoluta imparzialità ed obbiettività critica, non può darne, per ora almeno e per i motivi di cui in premessa, categorica certezza. Questo, quindi, è rispecchiato negli stessi valori di stima.
Il totale complessivo è di lit. 87.128.500 (ottantasette milioni centoventottomila cinquecento).
Omissis.

Note di ricerca

Natalia Gaboardi

Una lettera di Giuseppe Mazzini alla Biblioteca Comunale di Crema. Introduzione e trascrizione

Abstract · Giuseppe Mazzini wrote a letter to the publisher Luigi Daelli, accepting the project of publishing all his writings. The letter is preserved at the Biblioteca Comunale di Crema. The transcription is reported here, accompanied by a brief introduction.
Keywords · Autograph Letters, Mazzini, Editorial Project, Risorgimento.

1. Introduzione

La lettera di Giuseppe Mazzini datata 5 marzo 1861 è entrata a far parte del patrimonio della Biblioteca Comunale di Crema il 20 febbraio del 1906, inventariata nella categoria 8 con ingresso numero 3194. Nelle note del Registro d'iscrizione il funzionario scrisse: «Donò Avv. Cav. Aug. Meneghezzi». Si può ipotizzare che «Aug.» stia per Augusto: è altamente probabile che si tratti quindi dell'avvocato Augusto Meneghezzi[1], sindaco di Crema tra il 1914 e il 1916 e commissario prefettizio della città tra il 10 agosto e il 10 dicembre del 1922. Presumibilmente Meneghezzi decise di donare la lettera mazziniana in concomitanza con la pubblicazione dell'edizione nazionale degli scritti mazziniani, con l'intento di rendere patrimonio della comunità cremasca questo prezioso autografo[2].

[1] All'operato dell'avv. Meneghezzi in qualità di amministratore comunale è dedicato il contributo di P. Carelli, *La difficile arte di far pagare le tasse. L'imposta di famiglia del Comune di Crema*, «Insula Fulcheria», XLII, 2012, pp. 99-114.

[2] Non è stato possibile indagare il modo in cui l'Avvocato Meneghezzi sia giunto in possesso dell'autografo. Certamente Crema e i cremaschi hanno avuto un ruolo importante nelle sollevazioni risorgimentali. Ne restituì un affresco Ferdinando Meneghezzi nel *Diario delle cose notabili avvenute in Crema l'anno 1848*, sempre conservato presso la Biblioteca di Crema (MSS/78). Troviamo alcuni riferimenti all'ambiente cremasco dell'età risorgimentale nel contributo di Pietro Martini dedicato a *Francesco Sforza Benvenuti* («Insula Fulcheria», LII, 2022, pp. 89-110).

L'epistola mazziniana è indirizzata a Luigi Daelli[3]. Quest'ultimo nel 1861 era editore in proprio, ma la sua biografia, che brevemente ripercorreremo, riflette l'epopea di una generazione che ha vissuto la stagione risorgimentale da protagonista, anche pagando sulla sua pelle le conseguenze delle proprie convinzioni politiche. Impiegato contabile presso il vescovato di Como e successivamente amministratore dei beni del senatore Morosini di Lugano, nel 1848 dai territori elvetici Daelli manda alle stampe un proclama attraverso cui dichiara l'adesione al repubblicanesimo, ma anche la necessità da parte di tutti i patrioti (mazziniani e sostenitori dei Savoia) di superare contrasti e divisioni per ottenere il comune intento dell'unità. Proprio per scuotere l'opinione pubblica, Daelli abbraccia la carriera editoriale, diventando dal 1851 direttore amministrativo della Tipografia Elvetica di Capolago[4]. Le alterne fortune della casa editrice nella morsa della censura di Metternich e i contrasti con il tipografo (ma anche con alcuni autori, tra cui Gioberti) portano alla chiusura dell'attività, e Daelli si trasferì negli Stati Uniti, dove riuscì a riassestare le proprie finanze grazie a fortunati investimenti commerciali. Il suo interesse restò comunque legato alle sorti della penisola italiana e nel 1859 tornò a Milano, dove con Carlo Cattaneo fu impegnato nell'impresa del «Politecnico».

In questo contesto Daelli pensò fosse opportuno avviare la ripubblicazione degli scritti di Mazzini: prende contatti con l'esule genovese e pubblicizza l'operazione editoriale dalle pagine del «Politecnico». Cattaneo non gradirà questa decisione e Daelli, a causa della precaria situazione finanziaria della sua attività editoriale, sarà costretto a cedere i diritti dell'*opus* mazziniano senza averne portata a compimento la pubblicazione[5]. Nel quadro dei primi contatti con Mazzini per avviare

[3] Le informazioni biografiche su Luigi Daelli sono desunte da G. Monsagrati, *Daelli, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXI, Roma, Treccani, 1985.

[4] Per le alterne sorti della Tipografia Elvetica di Capolago e della sua vocazione politica successivamente all'acquisizione da parte di Alessandro Repetti rimando al contributo di R. Caddeo, *La Tipografia Elvetica di Capolago. Uomini, vicende, temi*, Milano, Casa Editrice Alpes, 1931.

[5] L'editore Daelli sarà costretto a causa delle difficoltà economiche della sua casa editrice a cedere i diritti degli scritti di Mazzini a Levino Robecchi: «In esecuzione

il rapporto di collaborazione si inserisce la missiva conservata presso la Biblioteca «Clara Gallini» di Crema. Essa risulta rilevante poiché il suo autore, oltre ad accettare la proposta di Daelli, ripercorre la propria produzione intellettuale nel contesto di un'Italia che sta attraversando profonde mutazioni.

Infatti, dall'esilio londinese Mazzini guarda alla situazione della penisola italiana con partecipe attenzione, anche perché il progetto unitario è ben lungi dall'essersi concretizzato nella direzione auspicata dall'esule genovese. Escluso dall'impresa dei Mille e scettico circa il ruolo assunto dalla dinastia dei Savoia (la «monarchia straniera incadaverita»), Mazzini ritiene opportuna la riedizione completa dei propri scritti, propostagli dall'editore Daelli. Questo progetto editoriale permette al pubblico di comprendere le molteplici radici del processo di unificazione, soprattutto in un momento in cui, trionfando il moderatismo, viene misconosciuto il contributo della matrice democratica al movimento unitario. Mazzini, dopo una dichiarazione di falsa modestia nelle prime righe («a me non importa né, la Dio mercè, importò mai di fama che potesse venirmi da ciò ch'io scrissi o tentai»), riconosce che i propri scritti sono «innegabilmente un documento storico di qualche importanza» e per questo degni di essere riproposti al pubblico in forma ordinata e riveduta.

della predetta convenzione, successivamente il signor Gino Daelli pubblicava sette volumi dei suddetti scritti. [...] Volendo ora il signor Gino Daelli cessare dall'accudire a tal pubblicazione, cedendo ad altri i suoi diritti, se e come gli competono in forza del precitato istrumento 17 marzo 1861, ed avendo trovato il sig. Levino Robecchi, editore di Milano, disposto a farne l'acquisto, si addiviene alla presente, a valere in ogni miglior modo, colla quale: [...] Il sig. Gino Daelli cede e vende al sig. Robecchi Levino, che accetta per sé ed i suoi successori, la piena, assoluta, libera e perpetua proprietà di tutti gli Scritti editi ed inediti del sig. Giuseppe Mazzini accennati nel predetto Istrumento 17 marzo 1861, rogito Cattaneo, trasmettendo al signor Robecchi Levino od a chi per esso tutti i diritti di editore e di proprietario, tutte le azioni e ragioni che spettano o spettar possono al Sig. Giuseppe Mazzini nella sua qualità di Autore delle Opere contemplate nella sua ripetuta convenzione del 17 marzo 1861 [...]. In corrispettivo di questa cessione il sig. Robecchi Levino si obbliga di pagare al signor Gino Daelli o a chi per esso, nei modi di tempo da convenirsi, la somma di lire tremilacinquecento in buona valuta sonante metallica» (G. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, Imola, Cooperativa Tipografico-Editrice P. Galeati, 1906, pp. xxxi-xxxii).

Lo snodo centrale della missiva è l'affermazione perentoria «parlai quando tutti tacevano»: Mazzini ha interpretato i bisogni e i desideri della «Gioventù d'Italia», di quella fetta dell'opinione pubblica che chiedeva un profondo rinnovamento dell'organizzazione politica della penisola. E il suo contributo da pubblicista è stato decisivo poiché ha intercettato, a detta di Mazzini stesso, «tendenze occulte, ma potenti e ingenite» che hanno operato attivamente nel cambiamento dell'organizzazione politica della penisola italiana. Ritornano in queste righe i riferimenti alla 'gioventù', intesa come rinnovamento e palingenesi, e ai 'giovani', i militanti più generosi che sacrificano tutto per la Nazione[6]. Nel 1861 è doveroso ricordare «i Martiri soli veri *iniziatori* del nostro moto» caduti dagli anni Trenta sino ai più recenti scontri, affinché il Popolo sappia chi siano i veri artefici della Nazione.

La conclusione della lettera, infarcita di retorica, riflette pienamente il paternalismo mazziniano e la sua contiguità al sansimonismo, per cui la trasformazione della situazione politica e sociale è legata ad un approccio 'sacrale', tra religione e mito della Nazione[7]. Il Romanticismo e il settarismo sono in Mazzini tratti dominanti da un punto di vista ideologico, prima e più che scelta di stile e di forma di organizzazione dell'azione politica. Come ci ricordano, seppur in modo diverso, Giovanni Belardelli e Simon Levis Sullam[8], l'esule genovese ha fatto del

[6] Si utilizza la maiuscola per Nazione e Repubblica in accordo al carattere altamente simbolico che questi concetti (insieme a quello di Popolo) assumono nel pensiero mazziniano, miti circondati da un'aura di sacralità.

[7] Sulla nozione di 'religione civile' come chiave interpretativa del pensiero mazziniano si rimanda a R. Sarti, *Giuseppe Mazzini: la politica come religione civile*, Roma-Bari, Laterza, 2011. Un approccio interdisciplinare all'esegesi del pensiero mazziniano è presente nel volume collettaneo curato da Raffaele Federici, *Giuseppe Mazzini: storia e sociologia di un cambiamento mancato*, Milano, Mimesis, 2022. In entrambi i volumi è possibile cogliere l'inscindibile legame tra morale e politica nel pensiero mazziniano e come questo binomio si riflette in ogni aspetto del pensiero mazziniano. Il centocinquantesimo anniversario della morte di Mazzini è stato l'occasione per molti studiosi di confrontarsi con il pensiero dell'esule genovese e di riflettere sui principali nodi problematici. Esula dai limiti di questo lavoro dar conto della sterminata bibliografia mazziniana.

[8] I due studiosi hanno realizzato due corpose monografie dedicate a Mazzini che risultano fondamentali per comprenderne il pensiero e la sua eredità: G. Belardel-

settarismo una delle marche dominanti del proprio pensiero e ciò lo ha spesso indotto a fomentare contrasti anziché cercare strade concrete per l'attuazione del proprio programma repubblicano. La Nazione e la Repubblica per Mazzini sono simboli che mobilitano le masse all'azione: sono gli ideali per cui morirono i giovani patrioti, ricordati nella conclusione della missiva. La volontà di creare un 'immaginario collettivo' richiede quindi una capillare diffusione degli scritti che propugnano questi ideali: il progetto editoriale di Daelli risponde pienamente a questa esigenza mazziniana e, per questo motivo, viene accolto con entusiasmo dall'esule genovese.

2. Criteri di trascrizione

La trascrizione è di tipo conservativo e rispetta fedelmente la struttura e l'impaginazione dell'autografo. Viene segnalato in nota l'uso mazziniano delle lettere maiuscole per alcuni sostantivi e aggettivi. Esistono due trascrizioni a stampa della missiva: la prima è presente nel volume settimo dell'edizione Daelli[9]; la seconda si trova in *Scritti editi e inediti*, l'edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini in novantaquattro volumi, realizzata tra il 1906 e il 1943[10]. La differenza sostanziale tra questa trascrizione e le precedenti risiede nel fatto che nelle due precedenti versioni non sono stati conservati la struttura e il numero di righe dell'autografo, compattando e giustificando il testo nella versione a stampa. Dal punto di vista del contenuto non vi sono divergenze di trascrizione, segno che con grande probabilità il medesimo autografo sta alle base di tutte le versioni.

li, *Mazzini*, Bologna, il Mulino, 2010; S. Levis Sullam, *L'apostolo a brandelli. L'eredità di Mazzini tra Risorgimento e fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

9 G. Mazzini, *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini. Edizione curata dall'autore*, Milano, Daelli Editore, 1864, p. 5.

10 L'opera può essere consultata integralmente nell'archivio digitale, reperibile al seguente indirizzo internet: https://archive.org/details/scrittieditiedino1mazz/page/n33/mode/2up [ultima consultazione: 15 ottobre 2025]. La lettera qui trascritta si trova alle pagine xxv e xxvi del volume primo di G. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, cit.

Nel testo autografo non vi sono cancellature, né esitazioni o pentimenti: il *ductus* è regolare e privo di fronzoli. Il supporto è perfettamente conservato e l'inchiostro non presenta alterazioni.

3. Trascrizione

Caro Signor Daelli,

.....[11] A me non importa né, la Dio mercè, importò mai di fama che potesse venirmi da ciò ch'io scrissi o tentai; dacché, se non giovai, non la merito, e se giovai, il fatto d'aver giovato parmi ricompensa che basta. Ma il pensiero di ripubblicare, raccolte, ordinate, accresciute, le cose mie è oggi forse meno inopportuno di prima; ond'io v'aiuterò, anche per gratitudine agli amici che la suggerirono, nell'impresa come tempo e casi concederanno e sulle norme che vi trasmette l'amico.

Gli scritti ch'io diffusi nel corso di trenta anni[12] in Italia e fuori, costituiscono innegabilmente un documento storico di qualche importanza e rappresentano il primo periodo del moto Italiano[13]. Parlai quando tutti tacevano. E se la Gioventù[14] d'Italia si commosse alle mie parole, segno è che le mie parole rispondevano a tendenze occulte, ma potenti e ingenite e scese attraverso lunghe tradizioni storiche fino a' dí nostri. Importa al futuro sviluppo del popolo Italiano[15] accertarle. Importa accertare in nome di che morissero dal 1831 fino al 1859 i Martiri[16]

[11] Segni di punteggiatura presenti nell'autografo.
[12] Trascritto dall'originale.
[13] Maiuscolo nel manoscritto.
[14] Maiuscolo nel manoscritto.
[15] Il sostantivo «popolo» è scritto con la minuscola e solo l'aggettivo «Italiano» viene scritto con la maiuscola nel manoscritto.
[16] Maiuscolo nel manoscritto.

soli veri *iniziatori*[17] del nostro moto. Importa che non si sperda la memoria dei primi indizi della terza vita d'[18] Italia. Oggi, una scuola sorta non dalle tradizioni del libero Genio Italiano[19] ma da dottrina di monarchia straniera incadaverita, s'è, strascicando fra le sepolture dei nostri Martiri[20], impossessata del terreno fecondato dal loro sangue ed è accettata erede legittima incontrastata del loro programma. Giova che quel programma sia noto nella sua interezza, e i miei scritti, voce più che d'individuo, della gioventù d'Italia fremente sotto il dispotismo degli anni passati, lo contengono documentato dai cento tentativi obbliati o sprezzati in oggi, ma che pur condussero la Nazione[21] dov'essa or si trova .....[22]

Giuseppe Mazzini

5. marzo 1861
Londra

17 Sottolineato nell'originale dall'Autore.
18 Ripresa dal manoscritto la divisione tra preposizione e sostantivo.
19 Maiuscolo nel manoscritto.
20 Maiuscolo nel manoscritto.
21 Maiuscolo nel manoscritto.
22 Segni di punteggiatura presenti nell'autografo.

Arrigo Pisati*

Il perduto organo Inzoli della parrocchiale di Casaletto di Sopra

Abstract · This article will gather information about the organ built by Lorenzo Inzoli in 1903 for the parish church of Casaletto di Sopra, which was demolished in 1934. First, we will present the limited information available on musical performances in Casaletto before the 20th century. This will be followed by an analysis of the sources relating to the Inzoli organ and a comparison with the discarded projects of Giovanni Riboli and Natale Balbiani.
Keywords · Pacifico and Lorenzo Inzoli, Giovanni Riboli, Natale Balbiani, Organ.

1. Casaletto di Sopra, tra XVIII e XIX secolo

La chiesa parrocchiale dei Santi Quirico e Giulitta di Casaletto di Sopra è di antica costruzione: già nel XIV secolo veniva descritta entro i possedimenti della pieve di Offanengo[1]. L'edificio venne pesantemente danneggiato dal terremoto di Soncino nel 1802[2] ma, nonostante i quasi cinque secoli di storia, non si è riscontrata alcuna notizia della presenza di un organo in questa antica chiesa. Non venne fatta menzione di

* *Università degli Studi di Ferrara.*
Si ringraziano don Massimo Cortellazzi, parroco dell'Unione pastorale dei Fontanili (Casaletto di Sopra, Melotta e Romanengo), la Casa Organaria Pacifico Inzoli di Bonizzi Fratelli e don Paolo Fusar Imperatore, direttore dell'Archivio Diocesano di Cremona, per il materiale archivistico messo a disposizione.

1 La notizia è riportata nel *Liber Sinodalium,* redatto nel 1356 e conservato dall'archivio diocesano di Cremona. F. Caramatti, *Da Ero a Salvirola,* Grafiche Cam, Pandino, p. 27, nota 172.

2 Nonostante si parli spesso di una ricostruzione dell'edificio, sembra più probabile che si sia trattato di un pesante restauro; cfr. A. Pisati, *Brevi cenni sul martirio e culto di San Patrizio di Prusa in Casaletto di Sopra,* parrocchia dei Santi Quirico e Giulitta di Casaletto di Sopra, 2025, p. 20.

un eventuale strumento neppure in occasione della visita pastorale del vescovo Litta nel 1722, il quale descrisse con estrema dovizia di particolari l'interno della struttura, segnalando unicamente che per le messe cantate:

> Nel Coro vi sono tré banconi per servirsi a sedere officiando [...] [vi è] il letturino con un libro grande da Canto fermo con sopra l'antifone delli Vespri, et altri responsorij alla Fratesca.[3]

La più antica notizia di un organo a Casaletto di Sopra proviene da un inventario della seconda metà del XIX secolo, nel quale si segnala che nella nuova chiesa era presente un «Organo fatto costruire l'anno 1836 in buon stato»[4].

Tale strumento era posto all'interno dell'aula, nella parete settentrionale:

> Fuori del Presbiterio a sinistra e sopra un'uscio che conduce alla torre ed alla sacrestia vi è una buona cantoria pitturata ad oglio color verde e sopra un'organino, un po' malandato.[5]

Alla cantoria si accedeva tramite una scaletta posta a fianco del passaggio che conduceva al campanile[6]. Non è stato possibile scoprire né da quale casa organaria sia stato realizzato, né la disposizione fonica[7].

[3] Archivio Diocesano di Cremona, *Atti visita Litta,* 1722, p. 30*r*.

[4] Archivio Parrocchiale di Casaletto di Sopra (d'ora in poi APCS), *Inventario dei mobili ed arredi sacri appartenenti alla Chiesa Parrocchiale sotto il titolo dei SS. MM. Quirico e Giulitta in Casaletto di Sop.a,* 1860 ca.

[5] APCS, *Stato reale della Chiesa Parrocchiale de' SS. Quirico e Giulitta Luogo di Casaletto, Distretto II° di Soncino di Diocesi Cremonese,* prima metà del XIX secolo.

[6] APCS, *Inventario dei mobili ed arredi sacri,* cit.

[7] Possiamo escludere le ditte Bossi e Serassi, non comparendo nei cataloghi di queste due case organarie attive sul territorio in quel periodo. Cfr. G. Berbenni, *Catalogo degli organi Serassi*, Collana d'Arte Organaria, 31, 2014 e Id., *I Bossi. La dinastia e il catalogo*, 2 voll., Guastalla, Associazione Giuseppe Serassi, 2017.

2. L'organo Inzoli 1903 di Casaletto di Sopra

Nel 1902 la parrocchia di Casaletto di Sopra decise di realizzare un organo ex-novo. A febbraio ricevette il progetto-preventivo di Giovanni Riboli di Crema[8] il quale proponeva la costruzione di uno strumento con la seguente disposizione fonica:

Ripieno	**Canne**	**Concerto**	**Canne**
I° Principale di 8 piedi bassi	24	X° Undamaris	34
II° Principale di 8 piedi soprano	34	XI° Viola di 4 piedi bassi	24
III° Ottava bassi di 4 piedi	24	XII° Viola di 4 piedi soprani	34
IV° Ottava soprani di 4 [piedi]	30	XIII° Flauto di 4 piedi bassi	24
V° Decima quinta di 2 [piedi]	58	XIV° Flauto di 4 piedi soprani	34
VI° Decima nona	58	XV° Dulciana di 4 piedi bassi	24
VII° Vigesima seconda	58	XVI° Dulciana di 4 piedi soprani	34
IIX° Vigesima sesta	58	XVII° Bassi di 16 [piedi]	18
IX° Vigesima nona	58	XIIX° Bassi di 8 [piedi]	18
Ripieno canne	402	Concerto canne	244
		Ripieno	402
		Totale N[umer]o	646

Si prevedevano due somieri: uno maggiore per i registri del manuale e uno minore per i due Bordoni del pedale. Il mantice si sarebbe azionato tramite una macchina pneumatica a manubrio singolo e l'inserimento dei registri sarebbe stato a bottoni a scatto, posti al di sopra dell'unico manuale da 58 note (*Do1-La5*). Era prevista una pedaliera da 18 note con 5 pedaletti per le combinazioni (*Forte, Mezzo forte, Forte generale, Unione tasti al pedale, Tremolo*). Il prezzo preventivo era di 3350 Lire «oltre l'armonium»[9].

Interessante notare che nella lettera allegata al progetto, Riboli consigliava:

[8] Sulla ditta Riboli si conosce molto poco. Formatosi presso Inzoli, Giovanni Riboli si dedicò principalmente ad attività di restauro di strumenti antichi. V. De Cesare, *L'arte organaria a Crema: artigianato d'eccellenza al servizio del territorio*, «Insula Fulcheria», XLI/A, 2011, pp. 277-299.

[9] APCS, *Progetto di Giovanni Riboli per l'organo di Casaletto di Sopra* 24 febbraio 1902.

> Riguardo alla posizione di porlo in opera, secondo il mio modo di vedere, il posto migliore sarebbe quello di metterlo di rimpetto all'attuale posizione essendo questa la parte più sana di qualsiasi posizione, ed anche la meno costosa per gl'impianti a camera di collocamento.[10]

L'organo si sarebbe collocato nella parete sud dell'edificio, nell'attuale cappella della Madonna di Lourdes.

Al progetto di Riboli si aggiunse un secondo, realizzato da Natale Balbiani di Milano, che prevedeva al seguente disposizione fonica[11]:

Principale di 8 p[iedi] Basso – parte di legno e parte di stagno – prospettiva N[umero]	24
Principale di 8 p[iedi] Soprano – stagno e piombo	34
Ottava di 4 p[iedi] bassa – [stagno e piombo]	24
Ottava di 4 p[iedi] soprana – [stagno e piombo]	34
Quintadecima – [stagno e piombo]	58
Decimanona e *Vigesima II* – [stagno e piombo]	116
Vigesimasesta e [*Vigesima*]*nona* – [stagno e piombo]	116
Viola di 4 p[iedi] bassa di stagno	24
Flutta di 8 p[iedi] Soprana – stagno e piombo	34
Cornetto Soprano a 2 canne – [stagno e piombo]	68
Voce umana Soprana – [stagno e piombo]	34
Contrabbassi di 16 piedi – [stagno e piombo]	12
Ottava o Rinforzi da 8 piedi – [stagno e piombo]	12
Totale canne N[umero]	590

[10] APCS, *Lettera di Giovanni Riboli alla fabbriceria di Casaletto di Sopra,* 24 febbraio 1902.

[11] APCS, *Fabbrica d'Organi-deposito pianoforti e armonium- Natale Balbiani e Figli in Milano, progetto del nuovo organo per la Chiesa Par[r]occhiale di Casaletto [di] Sopra,* 6 Settembre 1902.

Sarebbe stato presente un solo manuale di 58 note (*Do1-La5*) con tasti in osso per le crome e in ebano per le semicrome. La pedaliera sarebbe stata composta da 19 note[12]. La trasmissione era meccanica, i registri a manetta a scorrimento laterale e le combinazioni prevedevano *Terza mano, Ripieno, Mezzo forte e Timpanone*. Il prezzo era stabilito a 2850 lire, da dilazionarsi in rate entro i due anni dalla consegna, comprensive del trasporto dello strumento sino alla stazione ferroviaria di Crema. Erano esclusi il trasporto dello strumento da Crema a Casaletto, l'alloggio per l'organaro in paese e il levamantice che lo avrebbe coadiuvato nel collocamento dello strumento in chiesa. La ditta non si sarebbe occupata della realizzazione delle eventuali cassa e cantoria, per cui la parrocchia avrebbe dovuto rivolgersi altrove.

Ad ottobre dello stesso anno il parroco Luigi Gelmini venne contattato dall'amico Ruggero Ferri di Fontanella[13] il quale gli segnalava che

> Siccome so per esperienza quanto sia facile in tali casi [la costruzione di un nuovo organo] il cadere in mano di costruttori fanfaroni alle parole dei quali mal rispondono i fatti, mi sono fatto premuta di scriverle per indicarle una ditta sicura ed onesta qual'è quella del Sig[nor] Cav[alier]e Pacifico Inzoli [...] Siccome al presente il Sig[nor] Inzoli si trova qui per qualche tempo se costì non si ha peranco in mano ho [*sic*] contrattato alcun progetto, riesce facile, dichiarando la somma che si vuole spendere, combinare, trattare od anche semplicemente sentire un parere.[14]

Il consiglio fu accolto e a dicembre 1902 il progetto di Inzoli venne consegnato in parrocchia. Si prevedeva la seguente disposizione fonica[15]:

[12] Così è scritto nella sezione relativa alla meccanica. Tuttavia, come si può vedere nella disposizione fonica, le note al pedale avrebbero dovuto essere 12.

[13] La mancanza di documentazione permette solo di avanzare l'ipotesi che fosse l'organista del luogo.

[14] APCS, *Lettera di Ruggero Ferri,* 21 ottobre 1902.

[15] APCS, *Premiata e Privilegiata Fabbrica d'Organi Inzoli Cav[alier] Pacifio & Figli, Progetto di un Nuovo Organo da costruirsi per la Chiesa Parrocchiale di Casaletto di Sopra,* 6 Dicembre 1902.

Alla Tastiera

1. Principale di 8 Piedi
2. Bordone di 8 Piedi
3. Ottava di 4 Piedi
4. Flauto di 4 Piedi
5. Ripieno 3 file (15-19-22)
6. Armonium (eff[ett]o di Trombe)
7. Tromba di 8 piedi

Alla Pedaliera

8. Bordone di 16 Piedi

Era previsto un solo manuale di 56 note (*Do1-Sol5*) e una pedaliera di 27 note (*Do1-Re3*). Pedaletti per *Terzo Piede, Unione tasto al pedale, Tremolo, Crescendo o Liturgico, Forte Generale, Timballone.*

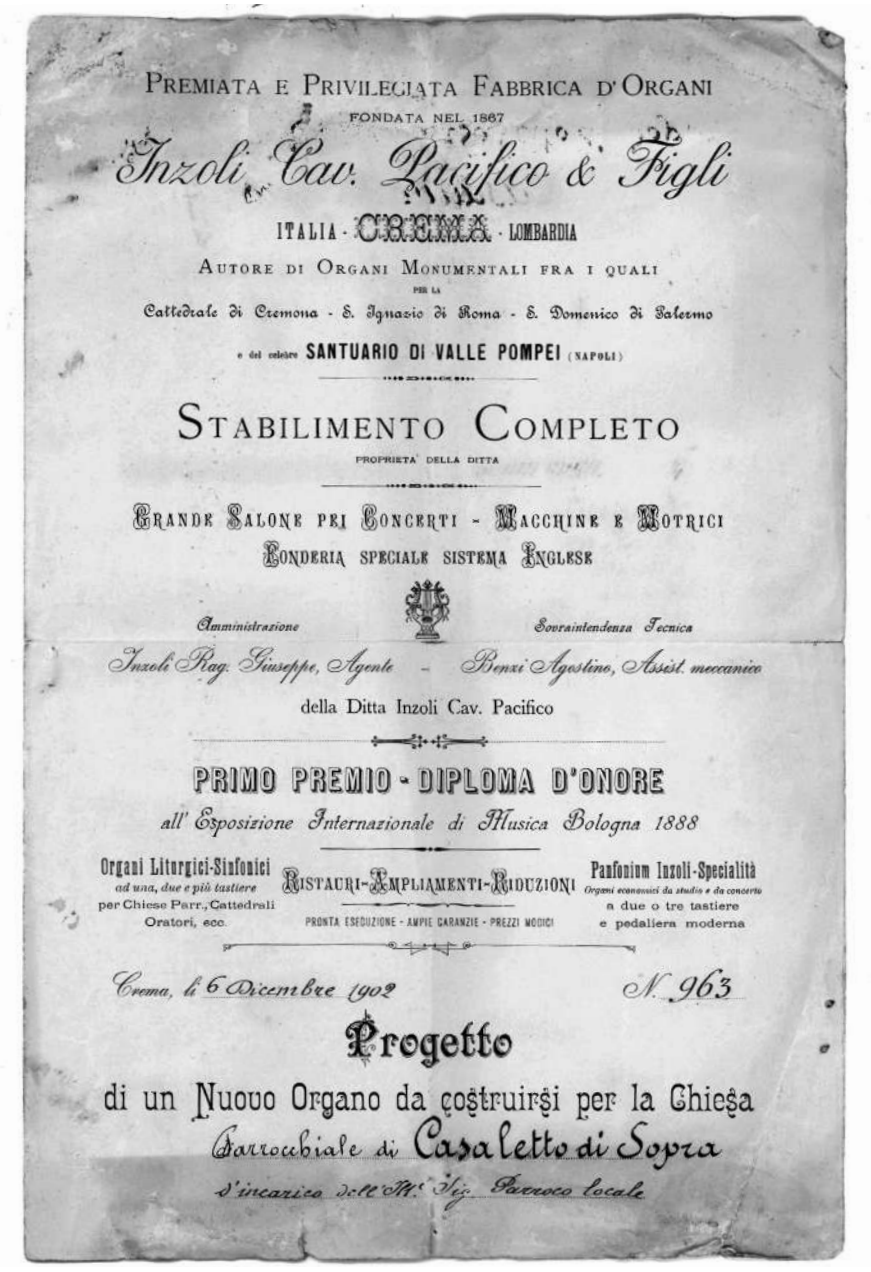
Si precisava che il prezzo «sarebbe di L[ire] 2800, ma proprio nell'intento di favorire il M[olt]o Rev[erend]o Sig[nor] Parroco [e] la Fabbriceria e la Chiesa viene ridotto a sole L[ire] *2300*». Erano compresi cinque anni di garanzia e le rate di pagamento sarebbero state dilazionate «di comune accordo, stabilendo anche dilazioni come crederanno del caso». Si chiedeva alla parrocchia di occuparsi del trasporto dei materiali «per mezzo di carri dei fittabili del paese».

Il prezzo non comprendeva la cassa esterna «che trovasi già in luogo», per la quale era richiesto alla parrocchia di fornire un falegname del luogo che aiutasse nell'adattamento della stessa al nuovo organo[16].

Interessante notare che l'organaro abbia precisato che i sette registri della tastiera fossero «pari a 13 dimezzati». L'organo è infatti realizzato secondo i dettami del periodo, che vide un progressivo abbandono dei registri spezzati tra bassi e soprani (come invece prevedevano i progetti Riboli e Balbiani), in favore di registri ad estensione pari all'intero manuale.

Nessuno dei tre progetti presentati sembra considerare la possibilità di reimpiegare il materiale fonico del precedente. Verosimilmente dove-

[16] Il falegname Alessandro Bocca realizzò la copertura della cassa dell'organo l'11 gennaio 1903. APCS, *Conto del falegname Bocca per l'adattamento della cassa dell'organo.*



PREMIATA E PRIVILEGIATA FABBRICA D'ORGANI

FONDATA NEL 1867

Inzoli Cav. Pacifico & Figli

ITALIA - CREMA - LOMBARDIA

AUTORE DI ORGANI MONUMENTALI FRA I QUALI

PER LA

Cattedrale di Cremona - S. Ignazio di Roma - S. Domenico di Palermo

e del celebre **SANTUARIO DI VALLE POMPEI** (NAPOLI)

STABILIMENTO COMPLETO

PROPRIETA' DELLA DITTA

GRANDE SALONE PEI CONCERTI - MACCHINE E MOTRICI

FONDERIA SPECIALE SISTEMA INGLESE

Amministrazione — *Sovraintendenza Tecnica*

Inzoli Rag. Giuseppe, Agente – *Benzi Agostino, Assist. meccanico*

della Ditta Inzoli Cav. Pacifico

PRIMO PREMIO - DIPLOMA D'ONORE

all' Esposizione Internazionale di Musica Bologna 1888

Organi Liturgici-Sinfonici *ad una, due e più tastiere* per Chiese Parr., Cattedrali Oratori, ecc.

RISTAURI-AMPLIAMENTI-RIDUZIONI

PRONTA ESECUZIONE - AMPIE GARANZIE - PREZZI MODICI

Panfonium Inzoli-Specialità *Organi economici da studio e da concerto* a due o tre tastiere e pedaliera moderna

Crema, li 6 Dicembre 1902 — *N. 963*

Progetto

di un Nuovo Organo da costruirsi per la Chiesa

Parrocchiale di Casaletto di Sopra

d'incarico dell'M.r Sig. Parroco locale

Fig. 1. APSC, Progetto di Inzoli per il «Nuovo Organo da costruirsi per la Chiesa Parrocchiale di Casaletto di Sopra», 6 dicembre 1902.

va trattarsi di uno strumento di piccole dimensioni e in pessimo stato, considerando che ne venne conservata unicamente la cassa esterna, per la quale tuttavia andavano ricostruite delle parti.

L'organo quasi ultimato venne collaudato informalmente da Marco Enrico Bossi a fine marzo 1903[17] ma, causa di una crepa formatasi ad inizio aprile nel soffitto sopra l'organo, furono necessari ulteriori interventi[18]. Venne inaugurato da Pio Marrassi[19] il 22 aprile 1903 il quale, in occasione del collaudo, commentava:

> dichiaro che quest'Organo per la scelta e la disposizione dei registri, per la forza e dolcezza dei suoni, per la qualità del materiale adoperato, per tutto quello anche che riguarda l'aspetto esteriore[,] per la [-non si legge-] e legame della tastiera[,] per la praticità e comodità dei registri meccanici, è [...] perfettamente riuscito di soddisfazione al Molto Rev[eren]do Sig[no]r Prevosto[20]

L'organo venne realizzato da Lorenzo Inzoli; segnalava infatti il parroco di Casaletto al padre Pacifico:

> Ieri fu qui il bravo maestro Bossi a provare il nuovo organo. Piacque massimamente alla Fabbriceria e a tutto il popolo quantunque non fosse ancora ultimato, mancando le trombe. [...] L'ottimo suo Renzo, lo confesso [-non si legge-] sa farsi onore.[21]

Anche i giornali dell'epoca riportano la notizia:

> È stato inaugurato a Casaletto di Sopra (Cremona) un nuovo organo dalla Ditta Inzoli di Crema. La relazione dice che il medesimo non «è fattura del padre, ma d'un suo figlio, il più giovane, Ren-

[17] Archivio Casa d'organi Pacifico Inzoli di Bonizzi Fratelli (d'ora in poi API), *Lettera della Fabbriceria di Casaletto di Sopra a Pacifico Inzoli,* 30 marzo 1903.
[18] API, *Lettera della Fabbriceria di Casaletto di Sopra a Pacifico Inzoli,* 4 aprile 1903.
[19] Il cognome è incerto.
[20] API, *Lettera di collaudo,* 22 aprile 1903.
[21] API, *Lettera della Fabbriceria di Casaletto di Sopra a Pacifico Inzoli,* 30 marzo 1903.

> zo, che al padre sta rubando quel segreto artistico che lo ha reso illustre». Ecco... veramente tra padre e figlio non occorre proprio che... si rubi![22]

Pacifico Inzoli nel 1903 era impegnato nella costruzione di molti altri organi in Italia[23]; verosimilmente decise di affidare la realizzazione del modesto organo di Casaletto al figlio Lorenzo, il quale erediterà con il fratello Giuseppe pochi anni più tardi la ditta paterna[24].

Al progetto iniziale vennero, in fase di costruzione, proposte alcune integrazioni. In occasione del collaudo risultavano approvate le aggiunte di «Tenda, sgabello, serrature, chiudende ed altre che si omettono per brevità» e del registro dell'*Undamaris*[25], per una spesa di 250 Lire, mentre ancora in attesa di responso la possibile aggiunta dei registri di *Decima quinta* e *Violino a due voci*, per una ulteriore spesa di 250 Lire[26].

La parrocchia pagò con precisione le rate, valutando anche la possibilità di aggiungere nuovi registri. All'atto di ricevere l'ultima rata Inzoli scriveva alla Fabbriceria:

> pregherei [...] formulare una decisione circa gli addizionali autorizzati[:] in primo luogo per la tenda collocata [...] come pure pel Registro *Unda Maris – Decima Va e Violino nel Soprano*.[27]

Non risulta dunque chiaro se tali aggiunte fossero state effettivamente realizzate; certamente erano stati posti già nel 1903 la «tenda, sgabello [e] serrature», come testimoniato dalla ricevuta d'acconto per la loro

[22] API, *Ritaglio di giornale del periodico "Musica Sacra",* Milano, 1903.

[23] Nel 1903 Inzoli realizzò altri tredici organi tra Lombardia, Sicilia, Lazio, Marche e Campania. S. Spinelli, *Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema,* Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1995, pp. 85-86.

[24] Pacifico Inzoli morì a 67 anni il 31 agosto 1910, ma negli ultimi anni aveva già affidato gran parte delle mansioni ai figli, in quanto la ditta era in piena espansione e contava decine di dipendenti per far fronte all'innumerevole quantità di opere realizzate annualmente; vd. ivi, p. 14.

[25] APCS, *Lettera di Pacifico Inzoli alla Parrocchia di Casaletto,* 22 aprile 1903.

[26] *Ibidem.*

[27] APCS, *Lettera di Pacifico Inzoli alla Parrocchia di Casaletto,* 20 gennaio 1908.

costruzione[28]. In vari stracciafogli recanti i conti delle rate e del debito a scalare compaiono costantemente due cifre ben distinte: 2350 Lire (2300 da contratto e 50 per sgabello e tenda) e 450 Lire, pari esattamente alla spesa per l'aggiunta dei tre registri.

Il dubbio circa l'effettiva realizzazione delle aggiunte è sciolto da una lettera di Giuseppe Inzoli del 1920:

> Questa Ditta è venuta a conoscenza che l'organo di cod[esta] Chiesa Parrocch[ial]e ha bisogno di ristauri e quindi si dispone a presentare dettagliato preventivo tanto più che già un impegno lega questa Fabbriceria alla scrivente Ditta.
> Al tempo della Costruzione del Nuovo Organo la Ditta aggiunse al progetto N[umero] 3 Registri: Unda Maris – Decima V e Violino nel Soprano come risulta dall'Atto di Collaudo e dalla dichiarazione dell'allora Parroco Lanzanova.
> Per cui nutro fiducia che sarà questo il momento del ristauro per definir ulteriormente la pratica non essendo stati detti registri pagati al punto di avere dal Parroco allora esistente la proposta di levare i registri. Ciò che la Ditta si è ben guardata dal fare non intendendo togliere i registri che aveva trovato necessari di aggiungere a miglior riuscita dello strumento.[29]

I registri furono dunque approvati e costruiti, ma la parrocchia non li pagò. Verosimilmente la cifra venne segnata nel corso degli anni a parte rispetto al prezzo pattuito nel contratto trattandola come una spesa non necessaria. Nel 1908, terminato il pagamento dell'ultima rata, la fabbriceria provò a verosimilmente a contrattare il prezzo e, non riuscendo a giungere ad un accordo, propose la rimozione dei registri. La ditta si oppose ma la parrocchia, che reputava di aver proposto una soluzione adeguata, decise di non pagare. La lettera di Inzoli del 1920 non ottenne alcun riscontro: non si conservano fatture che testimonino un intervento di restauro allo strumento, né l'estinzione del debito.

[28] APCS, *Pezza giustificativa per l'acconto di 50 lire alla ditta Inzoli,* 23 aprile 1903.
[29] APCS, *Lettera di Pacifico Inzoli alla Fabbriceria di Casaletto di Sopra,* 7 settembre 1920.

Lo strumento sopravvisse sino al 1934, senza che venisse mantenuto adeguatamente riparato e accordato. Due anni dopo il parroco Albino dall'Olmo segnalava:

> A destra dell'Altar Maggiore, nella Chiesa, v'era anticamente una Capella [...] questa si è chiusa per porvi l'organo, il quale stonava maledettamente per la mole della sua facciata e cantoria. Nell'occasione dei restauri e della decorazione della Chiesa, 1934, si [è] tolto l'organo, già sciupato e fuori di uso. Si è aperta così l'antica Cappella e si è dedicata al S[antissi]mo Crocefisso.[30]

Il restauro artistico dell'edificio venne condotto dal pittore Cesare Secchi, già impiegato nella decorazione della chiesa parrocchiale del vicino borgo di Romanengo[31]. Anche in quell'occasione l'organo era stato rimosso per essere sostituito da uno realizzato dalla ditta Tamburini di Crema[32], mentre a Casaletto di Sopra lo strumento non fu ricollocato e la chiesa ne rimase sprovvista. Attualmente è posto nel coro un organo digitale realizzato dalla GEM (Galanti Egidio Mondaino), risalente agli anni settanta del secolo scorso.

[30] APCS, *Inventario dei beni della parrocchia di Casaletto di Sopra,* 1936.

[31] A. Pisati, *Dossum Rumelengi. I. Storia della chiesa di Romanengo attraverso il suo archivio parrocchiale*, Crema, Trezzi, 2017, p. 49.

[32] A. Pisati, *Gli organi della chiesa parrocchiale di Romanengo tra XVIII e XX secolo*, «Insula Fulcheria», LIV, 2024, pp. 117-147.

Relazioni

Franco Gallo

Poesia e pratica poetica a Crema in età contemporanea: *addendum* VII

1. A chiudere un percorso

In questo *addendum*, ultimo dei sette previsti, tocchiamo, come da programma, alcuni poeti del passato ancora non trattati, lumeggiando aspetti della scena locale recente; riflettiamo, infine, sugli spazi vissuti dalla poesia nella realtà locale. Il percorso si articola in quattro parti. Nelle prime due, ricognitive di autori del secolo scorso o ancora attivi, si tocca dapprima (par. 2) una localizzata scena montodinese, legata in varia misura a Francesco Edallo, al quale si deve inoltre la prima raccolta delle opere in lingua di Fausta Donati De Conti; segue (par. 3) una parte dedicata ad altri scrittori di poesia talvolta già menzionati in questa serie di articoli, ma ancora non discussi nel dettaglio. Il paragrafo 4 ospita, infine, una sintetica riflessione sui luoghi della pratica e presentazione della poesia nella scena locale dagli anni Settanta del secolo scorso a oggi. Una cernita delle esperienze significative che in tali luoghi si sono concretizzate come *performance*, manifestazioni, recite è stata presentata nella recente manifestazione di *Poesia A Strappo* 2025 in una conferenza pubblica, il cui resoconto può essere fornito a chi lo richieda da chi scrive. Il tema era stato già ampiamente toccato, peraltro, nel saggio capostipite di questa serie[1].

2. Poeti dell'area montodinese

Dall'area montodinese provengono alcuni autori di un certo interesse, che si aggiungono alla già menzionata Maria Grazia Malagutti, quasi a

[1] F. Gallo (con la collaborazione di Tiziano Guerini per le parti indicate), *Poesia e poeti a Crema in età contemporanea: ipotesi e materiali per una fenomenologia*, «Insula Fulcheria», XLVIII, 2018, pp. 97-175.

comporre una piccola, ma incisiva, scena poetica locale. La figura capostipite sembra quella di Gianni. Baroni (1926-1985), profondo come poeta dialettale[2] ma originariamente più orientato al racconto e autore, già nel 1971, di un romanzo allora autoprodotto[3]. All'edizione e riedizione delle sue opere *post mortem* cooperano i principali soggetti del contesto locale in termini culturali, da Maurilio Guercilena[4] a Gino Stanga e a Mariadele Piantelli, prefatrice attenta della riedizione del romanzo.

Baroni non ha scritto, in realtà, molte poesie in italiano, perché la sua raccolta *Le gôsse* ne contiene soltanto sette, due delle quali compaiono nel testo del romanzo menzionato e quindi, così decontestualizzate, sono del tutto sottratte a un apprezzamento di merito[5]. Ma l'interesse per la poesia certamente rientrava nella sua fisionomia e deve aver occupato un medesimo ruolo anche in Maurilio Guercilena (1953-1921), noto come storico e antropologo della società locale, e in Gino Stanga. Di Guercilena si ricordano, tra gli altri, studi sul lavoro delle mondine locali e un originale lavoro a quattro mani[6].

Ci concentriamo qui sul suo volume *Lapsus. Due lustri di poesia*, uscito nel 1984, che raccoglie numerosi componimenti, tutti datati dal 6 novembre 1972 al 17 settembre 1983 e accompagnati da qualche anastatica dall'originale a mano. Il volume è aperto da una prefazione di Gino Coletto (pp. 3-4). Caratterizzata da una forte propensione al versicolo ungarettiano e all'annotazione diaristica, quasi pre-poetica, la raccolta appare incompleta senza la lettura del paratesto, che ironizza sulla *verve* dell'autore (dall'esergo *alle donne che non ho saputo amare*, alle battute di quarta di copertina dove si dice *da sempre scapolo per vocazione e necessità*); ma soprattutto motiva il titolo che coglie in questi *Lapsus* poetici i

[2] G. Baroni, *Le gôsse*, Lodi, Campus, 1988.

[3] Id., *...lontano nel tempo ...lontano nello spazio*, stampa privata presso l'autore, 1971 (a cura di Tipostile, Castelleone); poi Crema, Edizioni Circolo Culturale della Fiera, 1997.

[4] Prefatore di G. Baroni, *Le storie*, Lodi, Campus, 1986.

[5] Cfr. edizione privata 1971, pp. 154-55; riedizione Circolo Culturale della Fiera, pp. 156-157.

[6] M. Guercilena, *Montodine va in risaia*, Leva Artigrafiche, Crema, 1985; Id., *Spigulaa: poetico tandem montodinese*, Cremona, Provincia di Cremona, 2006.

resti di un'attesa che «le cose gli parlassero» e che meritano una lettura «"distratta", attenta ai soli rumori» (*Avvertenza*, p. 4, siglata dall'autore). Quando esce dai versicoli, tuttavia, Guercilena sa essere profondo e risvegliare la nostra attenzione:

Percorso

Ho incontrato
la vecchiaia
sul volto d'un uomo
chiamato mio padre,
l'ho scoperta
in un libro mai letto
e mi ha stretto
in un nodo
la gola, quel sentire
di pazzi cavalli legati
a un calesse notturno...
Di sera
ho parlato con la morte,
al telefono.

L'uso brillante della sequenza di liquide nella parte centrale rende sia l'elemento soffocante, che sentiamo alla pronuncia, sia il movimento rovinoso verso la morte che emergerà nella conclusione, ed elementi stranianti («l'uomo / chiamato mio padre», lo scoprire in un «libro mai letto») rendono insieme l'intimità e l'estraneità con una figura così rilevante per la vita di ciascuno di noi e spesso così misteriosa. Altre poesie sono dedicate all'esperienza del servizio militare, in una piccola sezione *Dal fronte friulano* (non segnalata in indice, ma solo da un titolo a centro pagina a p. 34, che arriva fino a p. 46). Complessivamente i componimenti sono cinquantacinque, quasi tutti ospitati su una singola pagina perché raramente il numero dei versi è cospicuo. Il più lungo, *Apici*, è di 39 versi (pp. 64-65): un testo che mostra le rilevanti capacità elaborative dell'autore, giocato sulla contrapposizione tra figure di certezza panica della vitalità della nostra esperienza (le cicale, la luna, la poesia) e un grigio mondo di caducità e di significanza solo gregaria e transitoria della

vita di ciascuno (le formiche, le foglie). Qui l'autore trova da una parte «musica e parole / a confermarci / semidei / d'un tempo metafisico», dall'altra «le foglie / secche» che «volevano morire / sotto il mio cuoio» (vv. 22-25, 28-31). L'antitesi tra le due figurazioni dell'esperienza non si compone e l'alba, a chiusura del testo, sarà sia corsa verso il sole del poeta che tempo del giacere definitivo delle foglie, distrutte e macerate e ormai irrilevanti.

Solamente orientate al versicolo sono invece le tre poesie che Guercilena inviò a *Orme*, pp. 101-104, anche queste tutte puntualmente datate a conferma della natura prevalentemente eventuale e occasionale della scrittura.

Dopo essersi trasferito a Codogno, Guercilena ha insegnato al Liceo Novello; nella nuova comunità è stato animatore dell'esperienza poetica per i suoi allievi e autore di altre raccolte. Segnaliamo almeno, oltre a una pubblicazione privata disponibile presso la Biblioteca Civica di Codogno[7], quella sulla Versilia[8], esito ultimo di un percorso nel quale non possiamo più seguirlo per spazio e coerenza tematica.

Terza figura rilevante della scena montodinese è Gino Stanga, le cui opere sono state pubblicate tutte dalle Edizioni del Circolo Culturale della Fiera di Crema (*Pensieri e parole*, 2008; *Pensieri sparsi*, 2010[9]; *Pensieri, soltanto pensieri*, 2012). Le tre pubblicazioni sono tutte a cura di Francesco Edallo, con disegni e illustrazioni di Giuseppe Allocchio. Nei tre volumi gli ampi ringraziamenti e riconoscimenti rimandano a un contesto comunitario di attenzione e disponibilità all'ascolto dell'autore e quindi alla valorizzazione della poesia. L'ultima *plaquette* in ordine cronologico contiene, oltre alla consueta prefazione del curatore, anche diversi giudizi critici (tra gli altri,

7 M. Guercilena, *Vacanze a Chiaudieres*, s.l., stampa privata, s.d [2015] (collocazione 851 GUE, inventario COD-81400).

8 Id., *Mal di Versilia*, stampa privata, 2020 (cfr. «Il Nuovo Torrazzo», 04.07.2020, p. 36).

9 Certamente l'indicazione di stampa al 2008 è un errore della tipografia dovuto al reimpiego di precedenti impianti: infatti le poesie di Stanga in questo volume contengono molti testi datati 2009 o 2010 e alla fine del volume l'elenco delle pubblicazioni dell'editore indica come anno di edizione di *Pensieri sparsi* il 2010 (p. 77, non numerata).

Maurilio Guercilena, p. 17, e una poesia-commento di Maria Grazia Malagutti, p. 19).

Se il primo volume, *Pensieri e parole*, raccoglie testi tutti datati in stretta sequenza cronologica, ed è cronaca di un'esperienza di scrittura dal 1985 al 2008 (con emblematico primo testo dedicato a Gianni Baroni), gli altri due sono decisamente più costruiti.

Pensieri sparsi è ritmato appunto da sei lacerti poetici tutti etichettati *Pensiero sparso* (p. 15, 29, 43, 57, 67, 71), largamente dettati dal tema della gratuità dell'amicizia e quindi accennanti a queste poesie come dono; dissonante è solo l'ultimo, che parla della necessità del vincere le proprie paure per potersi dire coraggioso, certamente un truismo, come si dice oggi, ma che posto al termine dell'opera la illustra come risultato di un superamento della ritrosia a comunicare.

Con queste opere ravvicinate, Stanga ci fa entrare in un mondo a lungo rimasto privato, recuperando nel secondo volume anche testi non raccolti nella silloge precedente e anteriori al 2008, così come farà anche nel suo terzo volume, e presentandoli dentro alcune strutture e fuori dallo stretto ordine di composizione. Alcuni testi sono scritti in vernacolo, ma si tratta di una dimensione sostanzialmente marginale (tra i testi in dialetto, in *Pensieri e parole* cfr. p. 101, in *Pensieri sparsi* p. 31, 51, 63, 65, 69; in *Pensieri soltanto pensieri* p. 35, 41, 57), mentre alla fine di *Pensieri, soltanto pensieri* si trova una breve prosa (*Cormo non c'è più*, pp. 77-79).

Poeta dell'amore, dei suoi luoghi e di una gnomica sentita ma non originalissima[10], Stanga è felice soprattutto per qualche momento di descrizione stupefatta di microambienti[11]:

Una nuvola si sposta
per dar spazio
a un raggio di sole
talmente debole
che la neve ricomincia 5
a cadere.

[10] Per esempio «Al tramonto del giorno / si pensa al domani / al tramonto della vita / si pensa a ieri» (G. Stanga, *Il futuro passato*, vv. 8-11, in Id., *Pensieri sparsi* cit., p. 61).
[11] Cfr. Ivi, *La prima neve*, vv. 9-12.

Per il resto spazi locali, rapporti ed esperienze sono avvicinati con affetto e semplicità e fanno immaginare una personalità attenta, a sua volta circondata da affetto, che di questa cura per il dettaglio e l'altro deve aver riempito le umane relazioni che alla poesia lo accompagnano.

3. Debiti maturi e spigolature di altri poeti

L'occasione di questo *addendum* permette di saldare debiti, ormai in scadenza, con altri autori menzionati nel 2018 e ai quali né allora né in seguito era stato possibile riservare qualche specifico spazio.

Le circostanze di quelle menzioni risalgono o a un particolare già ricordato *locus*[12] o al corso della trattazione in riferimento sia alla poesia in dialetto sia all'essere stati raccolti nella silloge *Orme*.

3.1 Autori di una nota

Nella nota erano dunque citati, e non ancora trattati, Lorenzo Pavesi, Dario Dolci, Anna Panigada, Barbara Donida Maglio, Maria Grazia Intra. Li abbiamo elencati nell'ordine di avvio della rispettiva attività poetica, che è anche quello in cui ne scriveremo.

Lorenzo Pavesi (1960) ha iniziato a scrivere nel 1992 e da allora persegue una sua strada espressiva per lo più in poesia, ma anche in prosa, realizzando volumi corredati di ricco paratesto, in particolare riproduzione di quadri e disegni di amici (Pietro Zanaboni, Graziano Bertoldi, Andrea Agnello), prefazioni e postfazioni[13]. I volumi sono patrocinati da privati o anche da pubbliche amministrazioni (come in *Frammenti* dove il riconoscimento è del Comune di Pandino). Pavesi, anche presente in vari concorsi con menzioni e premi, insiste su come il suo sia «un pensiero semplice e sincero, una traccia che vuole trasmettere agli altri» (*Frammenti*, risvolto di terza). Certamente è poesia che guarda a ciò che

[12] Cfr. F. Gallo, *Poesia e poeti a Crema in età contemporanea* cit., p. 168, n. 140.

[13] Alcune delle sue pubblicazioni (tutte presso Leva Artigrafiche, Crema): *Trasparenze nell'erba* (1997); *Adamo, micromacrocosmo* (2002); *Acquerello* (2002); *Frammenti* (2005); *Frassino* (2011).

è immediatamente intorno, riconoscendovi quando può i doni di una creazione divina. Tali doni si manifestano per esempio nelle diverse tonalità emotive del colore (è il caso di *Acquerello*). La poesia non rinuncia al commento di attualità, ma la sua misura migliore sta nel riuscire vicina a quell'elemento accomunante, semplice ma non aproblematico, che risulta il filo conduttore della ricerca dell'autore e che lo fidelizza al suo contesto locale.

Raccogliamo di seguito due testi:

una goccia di rugiada
smarrita
tra i colori del bosco
una goccia di rugiada mattutina
salvata
da uno stelo d'erba
chinato alla luce

(da *Acquerello*, senza titolo, p. 51)

Filo di foglia

Un sottile
filo di foglia
presso il muro,
tra mattoni discrostati
scende polvere
sulla via.

Una minuscola
foglia d'autunno
mi unisce
per un istante
al cielo.

(da *Frammenti*, p. 23)

La posizione isolata dei due participi passati ai vv. 2 e 5 del primo componimento, la profonda metafora della corruzione della foglia che diventa emblema della trasfigurazione del nostro essere in altra e più nobile natura lasciano intravvedere potenzialità di scrittura più articolate di quelle che l'autore preferisce praticare, evidentemente per fedeltà a un impianto comunicativo che costituisce la ragione d'essere della sua scrittura.

Dario Dolci, nota figura del contesto giornalistico locale, è autore nel 1994 di un volume, *La scatola delle biglie*, ornato da una copertina di Gil

Macchi e con prefazione di Nello Frasson. Nella nota accompagnatoria l'autore ricorda la sua ritrosia non tanto a comporre le poesie raccolte, «dettate dall'immediatezza di alcuni momenti», quanto la difficoltà di risolversi a darle alle stampe. Di qui la giustificazione del titolo, perché le poesie della silloge, indipendentemente dal loro valore letterario, sono per l'autore come fissazioni di episodi significativi, che hanno lasciato una traccia, e sono stati conservati come i preziosi giochi di bambino che non avremmo ceduto per niente al mondo (cfr. ivi, pp. 7-8). Malgrado questa professione anti-intellettualistica, l'opera è, nondimeno, aperta da un esergo da Proust, nel quale lo scrittore francese richiama la divaricazione tra l'io dell'autore e la sua persona sociale, introducendo così un secondo livello di disarticolazione: dapprima il testo emerge da uno scrigno dove conserviamo le cose che non vorremmo dare a nessuno, quasi come se fossero uscite da sole. D'altra parte, questo scrigno contiene, apparentemente, esperienze condotte da un livello della persona dell'autore che è ignoto a chi lo frequenta e ritiene di conoscerlo. Non a caso, la prima poesia recita:

Poesia vanità
Poesia risentimento
Poesia emozione da condividere
Fotografia di stati d'animo
Parte più vera di noi stessi.

(ivi, p. 11)

L'elaborazione formale è varia, con testi che non mancano di impostazione strofico-ritmica (vedi *Cosa c'è di più brutto*, p. 104, tre quartine con rime e assonanze varie), di iterazioni memori di Eluard (cfr. *Colori*, p. 41), elenchi accumulativi e permutativi che ricordano certe scritture di Bob Dylan (cfr. per esempio *Uguali contrari,* p. 23; *Il mondo a gambe all'aria*, p. 100), riferimenti a Camus e Van Gogh più altri occulti che lasciamo al lettore. Dunque, qualche sospetto sulla natura così istantanea della composizione viene, anche perché la vena migliore, secondo noi, è quella satirica che è per essenza propria della riflessione e dell'astrazione del particolare. Ne diamo solo un esempio:

Uomini e asini

L'asino raglia
Il treno deraglia
un uomo si butta dal treno
l'asino lo guarda
dall'alto in basso
felice in cuor suo
di non avere accesso
alle stazioni

(ivi, p. 44)

Anna Panigada pubblica nel 1997 per Grafin un volume, *Nel sole di marzo*, con progetto grafico di Mina Tomella e dell'autrice, che rappresenta un diario di viaggio e amore collegato al Messico. Il testo, al quale l'autrice affida come compito che il suo «mondo poetico incontri e si fonda con quello del lettore» (p. 8), è in realtà così consustanziato alla sua esperienza di *pure bliss* (per dirla all'americana) che difficilmente diventa transitivo nei tanti momenti estatici che presenta; come sempre, più diretta e comprensibile è la condivisione della perplessità o del dolore, sul quale l'autrice ha parola che sa struggere:

Specchio

Scheggia appesa
al muro
del mio
smarrimento.

Rifletteva amore.

Taglia
ferisce
non specchia più.

Barbara Donida Maglio (1969) pubblica nel 2000 per Libro Italiano – Editrice Letteraria Internazionale (Ragusa) il volume *La luna delle donne*, una raccolta ispirata a bisogni di espressione e risposta attorno a grandi interrogativi (che l'autrice esprime in una sua *Prefazione* alle pp. 9-10). Come scrittrice vede la sua *Arte* (titolo del componimento, p. 18) così: «La poetessa gioca con le parole. / Solitaria bambina sulla spiaggia. / Sabbia fine fra dita ingenue.» Nondimeno i temi della morte, della caducità, della seduzione e della sessualità che attraversano il libro sono tutt'altro che infantili, anche se il trattamento non è né grezzo né diretto e mira sia all'eleganza formale sia alla resa mediante immagini e situazioni costruite lontane dalla banalità. Il punto culminante della raccolta (33 componimenti che raramente superano i dieci versi) è dato, secondo noi, dalle due poesie a pp. 28-29: se la prima (*Sardegna*) ritrae un relitto mutilo, *aperto nell'intimità*, eppure ancora generativo perché «Piombava essere» (v. 4), la seguente *Trasformazione* recita:

Ulula Maestrale, fronde
di noce solitario.
Soffio d'energia,
Trapasso d'essenza.
Crisalide.
Chi partorire nell'attesa?

La lettura sinottica di tale testo con altro dove il noce è latore di morte per i suoi rami (cfr. *Ode al noc*e, p. 25) individua per contrapposizione la condizione femminile e la sua fertilità come Eros costruttivo, non dissipativo, come quello della natura; e dà una ragione al titolo, come richiamo al ciclo della fertilità e alla dimensione trasnaturale, della generatività femminile, in uno dei libri ingiustamente meno noti del panorama locale.

Maria Grazia Intra, come già Anna Panigada del giro di *Correnti*, autopubblica nel 2013 *L'assoluto emana dalla materia* (YouCanPrint Self - Publishing, Tricase). Il volume, come spiegano sia la quarta di copertina sia la nota iniziale dell'autrice, muove dalla percezione di un legame inscindibile tra ordine razionale ed emotivo dell'universo, alla ricerca della 'presenza' che va oltre l'esistenza (p. 5), e dove, un

po' convenzionalmente, la voce della coscienza umana che sappia superarsi in questa ricerca appare il luogo dell'accomunarsi nella parola di tutto ciò che è materia come manifestativo dell'assoluto. Colte tali premesse spirituali, tuttavia nella poesia di Intra non vi è nulla di interioristico:

Conoscere

Lava le paure
dalla pelle
con cui respiro

toccami
non mi basta uno sguardo
voglio la certezza
della tua presenza.

Questo testo che apre la raccolta (p. 7) focalizza la dimensione viva, corporea, di un'esperienza di vita che ha però una progressiva apertura mistica, fino quasi a orizzonti gnostici.

Vita

Un'onda
concentrica
si espande
fino a dissolvere i confini

eco
della mia caduta
nel tempo.

Così l'autrice invoca di poter «udire / il canto / dell'universo» (*Cessate…*, p. 31, vv. 6-8); invoca un *Dio Madre* (*Illuminami*, p. 33, v. 17). Ma alla fine la più profonda nota sembra quella di una ricerca metamorfica, panica, sulla quale, secondo noi, Intra ha le note migliori:

Anima animale

Posso aprire la porta
per un mondo
abitato da me sola

dove sono
luce diffusa, oscurità profonda
foreste e fiumi
di acqua e lava

sono ali d'aquila
cuore di lupa
occhi di cerbiatto

se voglio non mi conoscerai
ma cercami, ti prego
varca la soglia

La convenzionalità delle immagini si riscatta nell'ambiguità della chiusura del componimento, dove l'indistinzione tra un tu reale, un partner e un prossimo riportano il problema del riconoscimento dell'assoluto dalla dimensione metafisico-spirituale a quella reale del contatto con l'altro.

3.2 Spigolature di altri poeti

3.2.1 Fausta Donati de Conti autrice in lingua nazionale

Il volume di Fausta Donati De Conti (1909-2000) *Estàt a le Casèle* (Edizioni Circolo Culturale della Fiera, Crema, a cura di Francesco. Edallo, Crema, 1995) raccoglie non solo le poesie in dialetto dell'autrice, figura seminale della musa vernacolare, ma anche i suoi testi in italiano; si tratta di 31 componimenti, da p. 127 a p. 158.

Mentre nelle sue note composizioni in dialetto l'autrice adopera abitualmente strofe ritmiche e rimate con schemi vari, nella scrittura in italiano sono meno frequenti le ricorrenze di questi schemi (tre quartine a rime alterne ABAB CDCD EFEF in *Autunno in Lombardia*,

p. 132 e *Ultimo sole*, p. 141, o con variante, rimate in forma baciata AA BB CC nei due soli versi di fine quartina in *Marina*, p. 156; qualche rima baciata nella composizione libera *Ombre sull'arato*, p. 135; due sestine di endecasillabi in *Tempo d'esami*, p. 138, e rari altri elementi consimili).

In sostanza la presenza di struttura più breve e la debole intelaiatura strofica riducono l'orizzonte narrativo e presentano inflessioni più liriche e gnomiche.

La poesia, dal lessico sostenuto ed elegante, ha capacità evocative soprattutto per casi vissuti significativi:

Mio padre

Mio padre, lo rivedo sulla via
già preso dal suo male, un po' curve
le spalle e quella sciarpa sulla bocca.

Il capo chino, assorto nel pensiero,
andava lento nella grigia nebbia
di quel dicembre che non vide più.

Come l'avesti quella sciarpa viola,
triste presagio per la gola ansante
che notte e giorno più non ti lasciava?

(p. 137)

Vespro

È pallido il sereno e la carezza
del sole è più leggere sulle zolle
che lenti aratri solcano laggiù.

Per i sentieri è un gioco di riflessi
in vago andirivieni. O verdi rive
e lunghe ombre dei prati, a rimpiattino
vi ride il sole al subito tramonto.

La breve ora è soave e si distende
in pacata dolcezza di colori;
ora d'ottobre senza voci, muta
come la vita che si è già perduta.

(p. 155)

Nella pur persistente convenzionalità di elementi e stilemi, l'indumento che si configura quasi a presagio di paramento funebre nel primo componimento e l'inatteso distico finale – del tutto stridente con le note bucoliche che lo precedono – nel secondo confermano che, scrittrice di eccellenza del vernacolo, Donati de Conti merita una rilettura anche per la sua meno estesa, ma non irrilevante, produzione in lingua nazionale.

3.2.2 Elide Zuccotti

Elide Zuccotti (Soncino, 1937) è autrice feconda di una serie di testi assai curati: *plaquettes* poetiche (*Corpo di donna*, Lalli, Poggibonsi 1985; *Il nome che porti*, Istituto Propaganda Libraria, Milano 1988; *Trattenimento breve*, ivi, 1999); un suo epistolario (o romanzo in forma epistolare) di contenuto certamente poetologico (*Lettere non d'amore*, Edizioni dei Soncino, Soncino 2001); altri lavori spesso misti tra poesia e prosa come *Scrivere* (Edizioni dei Soncino, Soncino 1998). Il tratto caratteristico e originale di Zuccotti è la sicura capacità di orientarsi in un quadro culturale *high-brow* lontano da limitatezze strapaesane, pur essendo l'autrice amorevole studiosa e memoralista anche del proprio mondo locale[14].

Come nota Pietro Tinelli nel *Saggio introduttivo* a *Poetica terra (Le stagioni della vita)*, una sorta di auto-antologia curata dalla stessa Zuccotti (Edizioni dei Soncino, Soncino 2006), l'autrice spazia da riferimenti alla filosofia e alla letteratura modernistica, dalla psicoanalisi al marxismo. Si tratta certamente della cultura generazionale di una donna e intellettuale giunta alla sua maturità negli anni Sessanta, dove tutti quei fermenti si sono intrecciati in un grande svecchiamento del discorso ideologico e intellettuale del nostro paese.

Accompagnata da scritti di valenti *editors* e critici dello scenario locale e non solo, come Claudio Toscani per le due *plaquettes* milanesi e Vittorio Dornetti per il romanzo epistolare, oltre al citato Tinelli, Zuccotti appare poetessa dalla forte componente autoriflessiva, critica e poetologica (come dimostrano del resto i due eserghi da un critico-poeta come Eliot nelle due sillogi milanesi[15]). Non che la sua poesia sia limitata al tema della potenza o impotenza della parola e della strumentazione e ispirazione di chi scrive, dal momento che la sua più profonda dimensione sta nel porsi la domanda sul senso *esistenziale* di questa passione.

La poesia appare allora come scenario di una conquista faticosa e metamorfizzante di una forma vera che liberi l'integrale potenza della

[14] Cfr. E. Zuccotti, *La vita nella contrada: via S. Andrea*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1998.

[15] Cfr. Ead., *Il nome che porti*, cit., p. 11 e *Trattenimento breve*, cit., p. 5 (entrambe non numerate).

persona e della sua creatività dalle mille costrizioni del sociale, dell'educazione, della sorte e delle idiosincrasie personali.

Si legge così in una delle più felici liriche di Zuccotti, *Rovesciata fino alle radici*[16]:

Rovesciata fino alle radici,
vorrei ricominciare tutto daccapo.
Fuori dall'intenzione della morte

Riprendermi un lembo
di quel sogno di cui sono stata saccheggiata.
Rendere tutto l'utile che ho avuto.

Stimolare un segno che
superi la sorte, con la mia smilza
calligrafia d'anima non ancora spenta.

(1987)

Il testo introduce il tema della *calligrafia dell'anima*, in altri termini dell'ordine espressivo e stilistico imposto al materiale mnestico, psichico e ideativo, che l'autrice sente altrove coscientemente come esposto al rischio della sottomissione a un'orditura astratta e costrittiva di eleganza e formalizzazione[17]:

D'esteta la cornice

D'esteta la cornice, l'anima prigioniera
d'un ordine fittizio, nei suoi spostamenti
di senso, sfacendosi, patisce lo strazio.

Forse proprio questa alternativa non innocua tra una formalità colta e controllata, ma falsante, e una diversa scelta di registri più diretta e

[16] Ead., *Il nome che porti*, cit., p. 27.
[17] Ead., *Trattenimento breve* cit., p. 47.

immediata, ma anche meno 'artistica', comunicativa e dialogica rispetto all'orizzonte di interesse dell'autrice, l'ha spinta a non concentrarsi soltanto sulla poesia, ma a praticare anche varia prosa (si diceva sopra, dal romanzo epistolare alla memorialistica locale).

Mentre, in sostanza, alla parola poetica l'anima sembra sempre sfuggire e trascendere come «inesprimibile analogia», come «cerchio della mia trasparenza»[18] (e che dunque restituisce all'io non consistenza, ma diafana permeabilità), alla prosa e alla diegesi spetta ritessere il senso della storia personale nella dimensione collettiva dove pure gli sforzi della scrittrice si sono profusi.

Alla dimensione narrativa si avvicinavano già di fatto i tre lunghi e concatenati poemetti di *Trattenimento breve* (*Quasi un poema I*, *Quasi un poema II* e *Quasi un poema III*, rispettivamente ivi, pp. 17-21, 28-32, 39-43), che ripercorrono la storia personale e affettiva dell'autrice.

Si tratta di testi composti con stanze a verso libero di misura variabile dai 14 ai 20 versi, intervallate da un *refrain* che è il medesimo nei primi due testi (*L'orologio batte l'ore.*, cfr. pp. 17 e 28), mentre nel terzo si trasforma in un *Si confondono le ore.* (cfr. p. 41).

Il lungo e di fatto unitario componimento è una meditazione retrospettiva sulla propria esperienza affettiva, di relazione e di crescita e conoscenza del mondo, avvertita in modo non funebre ma perplesso e finanche curioso della mortalità, «quella fioritura nel nulla» (p. 42) dove «con sublime slancio si restituisce la vita / alla morte, così come si offre alla lettura / un libro aperto» (p. 43). L'inflessione rilkiana, della morte come fioritura della vita, la sofferta memoria degli amori e delle relative incomprensioni, la testarda necessità di trovare parola sono tratti di uno scrivere che mira

> *a rendere intelligibile l'atto conclusivo.*
> *l'ultimo respiro di questo trattenimento*
> *breve e infinito,*
> *necessitato e libero che è la vita.*

(da *Quasi un poema II*, in *Trattenimento Breve*, p. 32)

[18] Ead., *Il nome che porti* cit., da *Libera sintesi*, p. 48, vv. 5-7.

Nell'autoantologia *Poetica Terra*, sopra menzionata, Zuccotti riempie di particolari la propria storia, sempre però uscendo dall'autobiografismo stretto per trovare in ogni occasione la sorpresa, in fondo metafisica, del riannodarsi di ogni dettaglio nel senso della vita come un essere un tutto, benché appaia un intervallo limitatissimo dentro e fuori dal nulla, dove il mondo sembra volersi concentrare ed esigere, pezzo per pezzo, il proprio turno di parola.

Si affollano così oggetti, particolari, presenze, figli, genitori, amori, semplici astanti, panorami e scorci con cui la fragile, diafana coscienza della scrittrice ingaggia una lotta coraggiosa, foriera come visto di risultati poetico-espressivi accattivanti.

Ci ha particolarmente colpito il trattamento di uno dei simboli dionisiaci per eccellenza, lo specchio, che qui l'autrice elabora cogliendone le dimensioni stranianti e indicando a sé stessa che non vi è poesia, né sorgiva e ispirata (il fanciullo) né matura e colta (l'adulto), che sia *mimetica* del reale e della sua voce, ma vi è solo scrittura che si traspone *through the looking-glass*:

Ingresso di meraviglia

Stella piena
che si agita nel nulla, il bimbo
crede, ingressi di meraviglia,
che vi sia
un altro bimbo dall'altra parte
dello specchio e,
con vegetativa grazia e volto
flagrante, lo cerca
e trastulla nella ruota scintillante.

Anche l'uomo,
tormentato come roccia, tra
sentieri che sfiorano l'abisso,
rinvenuta l'orma
alla sorgente, le ha dato un sole
in petto, stupore
divino, una statura di mistero e
d'estasi.

Barlume di fastigiosa sfera.
Ma rilucente
impassibile lo specchio, trapunto 20
di rocce e di stelle,
tramuta in attesa sgomenta
rovescio e stupore.

(1987)

Abbiamo modo di citare solo cursoriamente le esperienze di Maria Carmen Zoppi (oggi attiva nell'area di Pizzighettone e già autrice con Erminio Zanenga di *Antipodi*, Editoriale Sette, Firenze 2001) e Vittoria Parrinello (raffinata artista che modella il vetro, oggi attiva a Milano), le quali hanno diffuso per lo più poesia a circolazione selettiva, entrando variamente in rapporto con l'ambiente cremasco e in particolare con «Correnti» e *Poesia A Strappo*; di Gaia Boni, già autrice di due raccolte, *Fiori Nudi* (CartaCanta Editrice, Bologna 2018) e *La figlia del selvatico*, (Minerva, Argelato 2024), da inquadrare in un progetto poetico-musicale legato anche al mondo celtico e scandinavo; e infine di Chiara Locatelli (1990), autrice di *Ossimori bipedi* (ExCogita, Milano 2021), scrittrice vigorosa e ricca di immagini potenti e scomode. Se lo spazio non ci fosse stato nemico, avremmo anche ripreso qui quanto, già per spigolature, si è detto altrove di ulteriori segnalazioni di esperienze di scrittura[19], che, sebbene siano spesso legate all'esperienza dei premi letterari, non risolvono in essi la propria ragion d'essere (Valeria Groppelli, Luciana Giovanna Groppelli, Gianfranco Geroldi, Anna Martinenghi, Benedetto Cottone, Rosina Paletta).

4. I luoghi e le forme della poesia dagli anni Settanta fino ai giorni nostri: un bilancio sommario

I luoghi della poesia cremasca possono essere classificati secondo diversi criteri: il primo è relativo alla distinzione tra luogo *proprio* o *im-*

[19] Cfr. https://poesiacremasca.blogspot.com/2025/10/poeti-al-di-la-del-libro-v-groppelli_14.html, consultato il 17.10.2025.

proprio (teatri, biblioteche, festival e librerie da una parte; bar, circoli e *street poetry* dall'altra, avvertendo che tale proprietà o improprietà si misura rispetto a una tradizione canonica). Una seconda modalità di classificazione riguarda l'occasione di committenza e di performance: se *pubblica* o *istituzionale*, come in occasione di manifestazioni comunali e iniziative di associazioni dedicate alla poesia, o *privata e promozionale*, come ad esempio cicli di serate poetiche organizzati presso circoli culturali.

Una terza tassonomia può essere proposta distinguendo il rapporto di vicinanza o lontananza rispetto al pubblico che il luogo favorisce (come nel caso di bar, circoli e manifestazioni all'aperto) o limita (come nel caso dei teatri). Si può infine istituire una quarta suddivisione relativa, questa volta, alle forme assunte dalla poesia cremasca dagli anni Settanta ai giorni nostri: si possono in sostanza distinguere la natura sperimentale o tradizionale delle forme della poesia che qui si intende prendere in esame

Sempre limitandoci alla poesia in lingua italiana nel contesto cremasco, possiamo quindi realizzare una tabella, considerando il primo parametro (il luogo) come **A**; il secondo (la committenza) come **B**; il terzo (la vicinanza/distanza rispetto al pubblico) come **C**; il quarto (la forma sperimentale o tradizionale della poesia) come **D** (vedi intestazione della colonna). Assegniamo a ciascun parametro da **A** a **C** quattro possibili gradi di intensità[20], mentre il parametro **D** è valorizzato come segue: **1**. indica la poesia sperimentale e modernistica, con tutti gli idioletti dalla videoarte fino alla *slam poetry*; **2**. sta per la poesia seria e canonizzata, **3**. per quella locale e semiprofessionale, e infine **4** per la libera espressione modello *open mic*. Nella quarta colonna D, quindi, la compresenza di più indici identifica la pluralità di esperienze in quegli spazi; l'ordine decrescente degli elementi suggerisce la frequenza delle diverse tipologie.

Si potrebbe quindi suggerire la seguente rappresentazione tabellare:

[20] Con ++ si indica la dominanza del primo fattore; con -- la sua pressoché totale assenza; con + e – si indicano rispettivamente presenza significativa ma non preponderante o presenza limitata.

Spazio/manifestazione	**A**	**B**	**C**	**D**
	Luogo: *proprio* o *improprio*	Committenza: *istituzionale* o *privata*	Pubblico: *diviso* o *prossimo*	1: sperimentale 2: canonica 3: semiprofessionale 4: libera
Festival	++	++	-	1/2
Poesia A Strappo	++	--	-	4/3/2/1
Teatro/Biblioteca/Libreria	++	+	+	2/1/4
Circoli/Bar	-	-	--	3/1/2
Spazio di evento	--	+	--	1
Concorso	++	++	+	4
Internet	+	--	++	1/4

Quali possono essere, sinteticamente, i luoghi della poesia cremasca? Il teatro/auditorium di Romanengo, centrale per un lungo periodo degli anni Ottanta e Novanta; i circoli come ARCI Castelnuovo, Alice nella Città a Castelleone e ARCI Ombriano; bar come Parko ai Sabbioni, Calisto Cafè a Vailate; biblioteche come Crema, Vaiano Cremasco o Bagnolo Cremasco; luoghi specifici come Salon Raffa o Piazza Fulcheria per eventi e installazioni; portici del Comune per *Poesia A Strappo*; complesso del Sant'Agostino o Mercato Austro-Ungarico per festival e happening. Ma di questo, come si è detto, si è trattato in conferenza pubblica in altra occasione.

Se la nostra lettura è corretta, la vicenda della poesia locale, per essere compresa a fondo, deve poi anche interrogarsi *sull'impatto effettivo* di ciascuno di questi canali sulla scena locale. E non c'è dubbio che le manifestazioni annuali promosse dalle pubbliche amministrazioni o patrocinate e ammesse a spazi pubblici, soprattutto se consolidate nel tempo, finiscano per essere fattori identitari per autori e pubblico, mentre le attività estemporanee, pur nella loro spesso eccellente riuscita artistica,

riescono solo superficialmente a incidere nell'esperienza del pubblico locale.

Contestualmente, inoltre, la poesia locale appare configurarsi, su Internet e nell'ambito dei recenti fenomeni dell'improvvisazione / dizione ritmica della *slam poetry*, in una dimensione delocalizzata (fenomeno che si era già osservato tra il 2005 e il 2010 nel quadro di *Derive/Approdi*, ma con un indice orientato sulla videoarte e su altri tipi di contaminazione tra il digitale e la forma poetica). Né meno delocalizzata è la pratica della partecipazione costante ai concorsi poetici, che dà all'autore un respiro, fin dal principio, ulteriore rispetto alla scena locale.

Come abbiamo notato nel precedente articolo di questa serie, anche da un confronto diretto con i poeti della più recente generazione, tale collocazione deterritorializzata non è del tutto soddisfacente; il pubblico, in realtà, non accede con più facilità alla forma poetica e la scrittura rimane sempre alla ricerca di una strategia di coinvolgimento efficace dell'altro, oppure tende a perfezionarsi finendo con l'allontanarsi dal pubblico.

La scena cremasca ci è apparsa quindi intersecata da tre dinamiche essenziali: *la poesia come esperienza riflessiva di soggetti colti* dell'*élite*, il cui personale ascendente ha tenuto vivo, con esiti altalenanti, l'interesse del mecenatismo culturale e delle istituzioni sulla pratica poetica; *la poesia come militanza alternativa*, generazionalmente trasmessa per contatti diretti fino alla fine del XX sec., poi di fatto perdutasi con la generazione di Puccio Chiesa ed Ed Warner anche per indeterminazione o collasso del suo correlato politico; infine, politicamente e sociologicamente non connotata, *la poesia come pratica di scrittura per* «invigilare se stessi» (per dirla con Benedetto Croce), esperienza inesauribile e continuamente riproposta nel rapporto talvolta monodico dell'autore con la propria storia e vicenda, talvolta collegato a un pubblico elettivo prossimo e fidato.

Questa polifonica, affascinante esperienza di tante diverse voci non ha trovato moltissimi punti di convergenza e di rappresentazione sintetica: se *Orme* fu uno di questi, nella forma del libro commissionato dal Centro Culturale Sant'Agostino, e *Poesia A Strappo* è diventato l'altro (per quanto suo specifico interesse è diventato sempre più, nel tempo, anche il costituirsi come punto di apertura alla presenza di soggetti al di fuori della sfera locale e di esperienze di punta della scrittura odierna), la serie di articoli che qui si conclude ha tentato, certo con molti difetti,

di restituire a tutti i lettori i profili di così tante diverse voci e qualche punto di riferimento *estetico* per apprezzarne il lavoro[21].

A chi legge, poi, il piacevole onere di dedicarsi alla *critica*, e trascegliere nel vasto materiale della poesia locale ciò che fondatamente le o gli aggradi; purché non dimentichi, e questo lo abbiamo più volte suggerito e ribadito, che lo stesso gesto dell'avvio di una ricerca poetica è, *ieri e oggi e indipendentemente dalle condizioni materiali della vita*, una forma profonda di ricerca, se non della *verità*, quanto meno del *sapere* (si perdonerà qui all'autore il suo superstite lacanismo); e il sapere *è* passione, godimento, condivisione, trasgressione dei nostri limiti e loro indefinito spostamento. Cosicché la pulsione per il sapere, e con essa la poesia, è degna di rispetto, anzi di pratica; o meglio, se «la poesia è quasi tutto: cioè è tutto, meno / quello che veramente è» (Emilio Villa), allora crea ulteriorità, differenza, evasione. E anche a Crema, *dentro* le sue profondità e contraddizioni e *fuori* dalle sue grandezze e angustie i poeti sono *fuggiti* attraverso le loro pagine tornando a *donarci* il *nouveau* baudelairiano: meritano per questo la nostra riconoscenza, come meritano le scuse di chi scrive quanti egli non sia stato in grado di reperire o puntualmente documentare in queste pagine.

[21] Occorre qui ringraziare nominativamente tutti i soggetti che hanno permesso il completamento del progetto: i direttori firmatari di «Insula Fulcheria» dal 2018 ad oggi; la redazione della rivista, nelle sue diverse professionalità e composizioni via via determinatesi; Walter Venchiarutti e Angelo Noce per diversi suggerimenti e la cooperazione in varie fasi del lavoro; Tiziano Guerini, Vittorio Dornetti, Angelo Lacchini, Antonio Borgosano, Giancarlo Poli, Sergio Marchettini, Franco Bianchessi, Rita Remagnino per avere cofirmato alcuni degli otto articoli o avere collaborato a certe loro parti. Una particolare gratitudine a tutti gli autori che hanno accettato confronti diretti e conversazioni e un pensiero per quattro figure storiche della poesia locale, Luisa Agostino, Elio Chizzoli, Carlo Alberto Sacchi (anche promotore essenziale del lavoro che qui si chiude) e Maria Angela Torrisi, di recente mancata. Senza l'apporto di Alberto Mori l'avvio e alcune fasi di questo lavoro, compreso il cofirmato articolo del 2024, sarebbero stati impossibili. Graziella Vailati ha seguito da vicino con lettura paziente e opportunamente critica tante parti del lavoro. Piace ora poterle dedicare la serie nel suo insieme anche a riconoscimento di quanto sta facendo come autrice nel gemello, ancora fertile campo della scrittura poetica dialettale.

Attività del Museo

Come di consuetudine anche nel 2025 numerose sono state le attività svolte dal Museo Civico di Crema e del Cremasco per la conservazione, lo studio e la valorizzazione delle proprie collezioni.

Durante l'anno gli interventi di manutenzione ordinaria e di restauro sono stati molteplici e hanno permesso di restituire alla cittadinanza alcune opere. Grazie alla sponsorizzazione dello Studio LEXIS - Dottori Commercialisti Associati di Crema è stato possibile effettuare un'azione di tutela e valorizzazione del patrimonio artistico che si è focalizzata in particolare su due opere che necessitavano interventi urgenti. Per quanto riguarda il disegno *Cristo e gli apostoli* (inv. B0154) di Gaetano Previati (Ferrara, 1852 - Lavagna, 1920) si è proceduto con una manutenzione straordinaria che è consistita nell'apposizione alla cornice originale di un vetro antiriflesso stratificato, atto a proteggere da un lato l'opera dalla luce e dall'altro a prevenire eventuali sfregamenti accidentali o volontari che avrebbero potuto causare danni al supporto pittorico assai fragile essendo un disegno realizzato a carboncino. La seconda azione è stata rivolta al restauro dell'incisione intitolata *Vue de la ville de Crema. La cavalerie Française somme le Commandant Vénitien de lui livrer l'entrée de cette place. 11 Mai 1796 in Vues des Champs de Bataille de Napoléon en Italie dans le années 1796, 1797 et 1800* (inv. CS37) che accoglie i visitatori del Museo in cima allo scalone d'ingresso, opera dell'incisore Pierre Sonnerat (Lione, 1748-1814) su disegno di Giuseppe Pietro Bagetti (Torino, 1764-1831), una delle poche testimonianze esistenti che ritraggono la demolita chiesa del convento di Sant'Agostino di Crema. La stampa presentava una superficie ingiallita con depositi di polvere, oltre a una lacuna nella parte inferiore del lato destro. L'intervento effettuato dalla restauratrice Francesca Telli ha permesso il ripristino della leggibilità dell'incisione destinata a una nuova cornice idonea alla conservazione e alla sua valorizzazione.

Grazie al sostegno dell'Inner Wheel Club di Crema è stato possibile proseguire il progetto, inaugurato lo scorso anno, di restauro e digitalizza-

zione di una serie di pellicole cinematografiche in formato 16 mm appartenente alle collezioni comunali. Nel 2024 è stato ripristinato il filmato *La X piroga. Reportage di un recupero*, nel quale si racconta il ripescaggio e il trasporto presso il Museo di Crema di una piroga – la decima rinvenuta dal 1972 – emersa dalle acque del fiume Oglio nel 1976, antistante l'abitato di Alfiano Vecchio, nel Comune di Pontevico. Nel 2025 la seconda pellicola, selezionata e affidata alle cure della Cineteca di Milano, è *Crema ieri e oggi*. Un viaggio nel tempo che celebra la storia e la trasformazione della città di Crema, documentando i cambiamenti urbanistici e sociali e offrendo un prezioso ritratto dell'evoluzione del costume locale. Voluto negli anni Sessanta dal Museo Civico, a curare la realizzazione del documentario fu l'architetto Beppe Ermentini con la collaborazione di Gianetto Biondini e Giorgio Costi, mentre le riprese e la regia portano la firma di Fortunato Marazzi. Il filmato racconta il mutamento della città a partire da fine Ottocento e inizi Novecento passando dai pesanti segni lasciati dalla Seconda Guerra Mondiale per arrivare sino al Dopoguerra con il restauro del Duomo, la trasformazione dell'antico convento di Sant'Agostino in centro culturale e la costruzione del nuovo ospedale. Il confronto di immagini d'archivio e riprese storiche, mostra come passato e presente convivano armoniosamente, tra monumenti, piazze e spazi urbani rinnovati. *Crema ieri e oggi* è un racconto di continuità e cambiamento, una testimonianza della capacità di una città di rinnovarsi senza dimenticare le proprie radici. Il filmato è stato presentato alla cittadinanza martedì 28 ottobre nella cornice della sala Pietro da Cemmo.

Anche nel 2025 l'attività di ricerca, studio e valorizzazione dei reperti della sezione egizia è continuata con regolarità, in particolare sono proseguiti gli studi relativi al secondo lotto di antichità provenienti dalla collezione di Carla Maria Burri, acquisito dal Museo nel 2022. Da questo sono stati selezionati, per via del loro interesse scientifico, tre reperti di epoca faraonica ed esposti nel percorso permanente. Si tratta di un frammento in *faïence* di una statuetta di Pateco (inv. 2582) di Epoca Tarda o posteriore, rappresentato come un nano ignudo – benché l'esemplare sia ridotto alla sola parte superiore – considerato un nume tutelare del focolare. Il secondo reperto, invece, è uno stampo in terracotta finalizzato alla produzione di una protome del genio benevolo Bes (inv. 2543), dio appartenente alla sfera del culto popolare e familiare. Infine, il terzo reperto è

una statuina antropomorfa in *faïence*, addossata a un pilastro dorsale, che riproduce Nefertem (inv. 2583), il dio fanciullo che secondo un mito si era autogenerato per volontà del demiurgo Atum. Questi ultimi due reperti sono databili al Terzo Periodo Intermedio o posteriore[1].

Per quanto concerne i materiali del secondo lotto Burri, è anche in essere un accordo di collaborazione con un ateneo italiano per la redazione di un catalogo dettagliato dedicato alle lucerne risalenti all'epoca romana e bizantina. I materiali fittili della sezione egizia del Museo – non solo quelli appartenenti al secondo lotto Burri – sono stati recentemente pubblicati dal curatore Christian Orsenigo, in occasione del *XXII Convegno di Egittologia e Papirologia*[2]. Dello stesso è anche un secondo contributo esaustivo sulle antichità egizie delle raccolte civiche cremasche, comparso sulla prestigiosa rivista «Prague Egyptological Studies»[3].

È proseguito inoltre lo studio del papiro (inv. 2432), originariamente della collezione Lucchi-Campari, affidato alle indagini di Rasha Aly, sotto la direzione della professoressa Arianna D'Ottone Rambach dell'Università di Roma "La Sapienza".

All'interno di un protocollo di collaborazione del MAR - Museo Archeologico Regionale della Valle d'Aosta, firmato nel 2022 con il Museo Civico di Crema e del Cremasco, si è concluso lo studio degli amuleti egizi appartenenti alla collezione Carugo, acquisita dal museo aostano nel 2014[4].

Il Comune e il Museo di Crema hanno accolto con favore e patrocinato l'iniziativa dell'Associazione Carla Maria Burri, con il sostegno finanziario dell'Associazione Popolare Crema per il Territorio, di istituire un pre-

[1] C. Orsenigo, *Tre amuleti egizi del Museo Civico di Crema e del Cremasco*, «Insula Fulcheria», LIV, 2024, pp. 211-217.

[2] C. Orsenigo, *Le terrecotte egizie di Epoca romana del Museo di Crema: uno studio in corso*, in *Atti del XXII Convegno di Egittologia e Papirologia*, atti del convegno (Siracusa, 28 settembre-1° ottobre 2023) a cura di A. Di Natale, C. Basile, Siracusa, Istituto Internazionale del Papiro, 2025, pp. 9-18.

[3] C. Orsenigo, *The Egyptian Section of the Civic Museum of Crema (Italy) and its latest additions*, «Prague Egyptological Studies», XXXII, 2025, pp. 7-20.

[4] C. Orsenigo, *Gli amuleti egizi della Collezione Carugo presso il MAR*, «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione autonoma Valle d'Aosta», 20, 2025, pp. 56-60.

mio di studio annuale in memoria della studiosa, il cui lascito di antichità – lo ricordiamo – costituisce il nucleo fondamentale della nostra sezione egizia[5]. Il premio è indirizzato a un/a laureato/a magistrale che abbia conseguito il titolo presso un ateneo italiano con una tesi in Egittologia e che intenda continuare le proprie ricerche con soggiorni certificati. Il Museo Civico di Crema e del Cremasco è parte integrante anche della commissione giudicatrice, composta oltre che dal presidente dell'Associazione Carla Maria Burri, dal responsabile dei Servizi Culturali del Comune di Crema e dal curatore della sezione egizia. Due egittologi membri dell'Istituto Italiano per la Civiltà Egizia, indicati annualmente dal Comitato di Presidenza dello stesso, completano la commissione.

Il nostro Museo continua a essere scelto come depositario di importanti manufatti e opere di notevole valore artistico, giunti tramite donazioni, a conferma del ruolo ormai acquisito di referente culturale per il territorio.

A cavallo tra il 2024 e il 2025 si segnala l'arrivo di una cospicua raccolta di macchine fotografiche e cinematografiche a passo ridotto, con relativi proiettori e materiali fotografici, generosamente donata dal cavalier Angelo Vasta. L'ampia collezione comprende alcuni esemplari rari e di pregio, che troveranno presto spazio in un apposito allestimento, atto a valorizzarne i pezzi più significati, all'interno di Winifred, il centro di innovazione culturale che affianca il nostro Museo. L'esposizione sarà concepita in continuità con le attività promosse e sviluppate all'interno del centro, con l'obiettivo di creare un suggestivo dialogo tra le tecnologie storiche e le sperimentazioni oggetto dei corsi e dei seminari in esso ospitati.

All'inizio del 2025 la donazione di ventuno xilografie dell'artista Gianni Verna (Torino 1942 - vivente), generosamente offerte dallo stesso autore, è stata l'occasione per una riflessione su una nuova modalità per mettere a disposizione del pubblico il nuovo patrimonio in ingresso al Museo. Così è nato *Per un mese*, un progetto espositivo flessibile nella durata, snello nell'allestimento, ma attento alla scientificità della proposta, che si è posto l'obiettivo di consentire al pubblico di accedere

[5] C. Orsenigo, *Egitto Restituito. La collezione Carla Maria Burri*, Crema, Associazione Carla Maria Burri, 2019.

con immediatezza a una panoramica di opere donate, oppure prestate da collezioni private. Le iniziative a carattere periodico sono state pensate per avere la durata di un mese circa e saranno progettate con una struttura minimalista e dinamica. L'esposizione del primo nucleo, che nel mese di aprile ha inaugurato questa rassegna, è stata intitolata *La donazione Gianni Verna. Xilografie e disegni*. Essa ha presentato una selezione delle opere offerte dallo xilografo Gianni Verna, uno dei massimi incisori italiani contemporanei. L'artista si forma all'Accademia Albertina di Torino dove è stato allievo di Francesco Franco (Mondovì, 1924 - Torino, 2018) e di Francesco Casorati (Torino, 1934-2013). Dopo una serie di sperimentazioni sceglie la xilografia come mezzo espressivo d'elezione. Nel 1987 fonda, con Gianfranco Schialvino (Pont Canavese, 1948- vivente), la rivista «Smens», manifesto e veicolo di diffusione dell'associazione Nuova xilografia che intende promuovere la più antica tecnica di riproduzione dell'immagine. Essa è tra le poche, se non l'unica, rivista stampata ancora con i caratteri in piombo composti a mano e traendo le impressioni direttamente dai legni originali dei due curatori e di artisti invitati a partecipare. Alla rivista collaborarono, nel tempo, anche storici dell'arte, critici, poeti e scrittori. Sin dal 1965 Verna ha tenuto numerose mostre in Italia e all'estero, imponendosi come uno dei principali xilografi nel nostro paese. Il suo segno, forte ed efficace, si muove tra un radicale primitivismo e una ricerca improntata verso un linguaggio che sfrutta le caratteristiche del legno e la sua natura di matrice viva in chiave espressiva elevando il grafismo, esso stesso, a messaggio. Meravigliosi i paesaggi esposti che destrutturano in chiave poetica le montagne e il territorio del suo Piemonte, così come i ritratti di animali – sempre la natura sembra essere il suo principale luogo d'elezione – che gremiscono i bestiari tratti da importanti testi letterari, la sua seconda passione, come nella serie dedicata al *Bestiario di Pinocchio*. Infine i mostri e i demoni di *Pape Satàn, pape Satàn aleppe* ispirati alla Commedia di Dante, quest'ultimo ciclo già esposto in Pinacoteca nel 2021 per la mostra *Un viaggio lungo settecento anni. Immagini per la* Divina Commedia[6]. Verna

[6] *Un viaggio lungo settecento anni. Immagini per la* Divina Commedia, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 18 settembre 2021-9 gennaio 2022), a cura di E. Fontana, C. Nicolini, Crema, Museo Civico Crema, 2021.

non teme di incidere grandi matrici, di aggregare illustrazioni su lunghi supporti cartacei e, anzi, in questa espansione dimensionale la sua xilografia pare esaltarsi. Nelle teche espositive delle Pinacoteca del Museo è stato possibile apprezzare anche la rilettura della figura di Salomé, ancora una volta interpretata da Verna con l'ironia e l'efficacia di un artista che sceglie sempre un idioma personale, spesso anti-epico ma che proprio in questa demistificazione pare condensare un epos coraggioso e soggettivo, originale e diretto, prosaico nel dispiegarsi del grafismo, eppure così letterario, come solo chi conosce perfettamente la grammatica del proprio linguaggio può fare.

Proseguendo con le donazioni, nel mese di marzo abbiamo ricevuto dal pittore Tiziano Fusar Poli (Cumignano sul Naviglio, 1949 - vivente) un suo lavoro intitolato *Pieve* (inv. B0699), un olio su tela dal sapore postimpressionista. A questa si è aggiunta la generosa donazione di Letizia Ruggeri, che ha offerto sei dipinti del padre Elia Ruggeri (Castelleone, 1926-2020): *Autoritratto* (inv. B0700), *Ritratto della moglie* (inv. B0701), *Sulle spiagge del Po* (inv. B0702), *Natura morta* (inv. B0703), *Fiori* (inv. B0704) e *Forsizia* (inv. B0705). Queste opere, che coprono un arco temporale ampio – dal 1951 al 1988 –, contribuiscono in modo significativo ad accrescere la nostra collezione novecentesca. Ruggeri fu insegnante, direttore e ispettore didattico, distinguendosi come una figura di rilievo nella vita culturale cremasca e per il Museo. Ricoprì, infatti, la carica di presidente del Centro Culturale Sant'Agostino e collaborò con numerosi contributi pubblicati tra le pagine di questa rivista.

Nel mese di ottobre, i figli dell'antropologo e orientalista Antonio Marazzi hanno donato al Museo un dipinto di famiglia e alla Biblioteca Comunale di Crema "Clara Gallini" una cospicua raccolta di volumi di antropologia e orientalistica appartenuti alla biblioteca specialistica del padre. L'opera arrivata al Museo è l'*Autoritratto in veste di pittore* (inv. B0706) di Salomon Adler (Danzica, 1630 - Milano, 1709), un olio su tela di notevole qualità artistica, nel quale l'artista gadanese si raffigura con ironia, indossando vesti orientaleggianti e ritraendosi nell'atto di dipingere una figura femminile, con tavolozza e pennelli alla mano. Adler, nato a Danzica in una famiglia di mercanti di stoffe, si formò presumibilmente nella città natale. Giunto in Italia a metà Seicento, visse da prima a Venezia – circa dodici anni – per poi stabilirsi definitivamente a Milano, dove rimase fino alla morte avvenuta nel 1709. Tra

queste due tappe, si colloca anche un significativo soggiorno a Crema: nel 1665 infatti il pittore si trasferì dalla Serenissima alla nostra città e il 27 aprile 1666, nella chiesa di San Benedetto, sposò la cremasca Isabella Balis Crema[7].

Infine, a seguito della mostra personale *Torno con le mie ali* tenutasi nelle sale Agello dal 31 maggio al 15 giugno 2025, la pittrice Paola Leone Morettini (Treviglio 1935 - vivente) ha donato al Museo Civico il dipinto *Iniziazione* (inv. B0707), un olio su tavola del 1987 nel quale la sensibilità espressiva dell'artista è restituita dal sapiente uso del colore.

La sera del 15 aprile, presso la sala Pietro da Cemmo, si è tenuta la conferenza *Ugo Bacchetta. Gli ostaggi di Crema*, organizzata dal Museo Civico di Crema e del Cremasco e dalla Fondazione San Domenico di Crema, con il supporto tecnico di Lusardi Antique Modern & Contemporary Art. L'incontro è stato l'occasione per presentare al pubblico il recente acquisto, concluso alla fine del 2024, da parte del Museo, del bozzettone raffigurante *Gli ostaggi di Crema* (inv. B0696) presentato dall'artista Ugo Bacchetta (Crema, 1930-2005) al concorso del 1962 per la creazione della tela destinata ad abbellire la sala del Consiglio del Comune di Crema. Durante la serata il conservatore del Museo, Alessandro Barbieri, ha approfondito la vicenda legata alla realizzazione dell'opera che oggi arricchisce, insieme alle altre di pari soggetto, la galleria di Palazzo Comunale, mentre Emilio Canidio ha illustrato la produzione pittorica e scultorea di Ugo Bacchetta, svelando alcuni significati intrinseci celati nelle sue opere. Per l'occasione sono stati riuniti, presso l'ingresso della sala Pietro da Cemmo, il bozzettone di recente acquisizione, due tele solitamente esposte nella Pinacoteca del Museo e alcuni lavori provenienti da collezioni private, offrendo un'opportunità unica di riflessione e di confronto sul tema "Gli ostaggi di Crema" nella produzione dell'artista cremasco.

Rimanendo in tema acquisizioni, riportiamo la notizia che, sempre alla fine dello scorso anno, è stato possibile arricchire e impreziosire le collezioni del Museo tramite l'acquisto di due piccoli acquerelli su carta del pittore Eugenio Giuseppe Conti (Crema, 1842 - Milano, 1909),

7 L. Carubelli, *Salomon Adler a Crema*, «Arte Lombarda», 149, 1, 2007, pp. 80-82.

nei quali l'artista ritrae le sue due figlie: *Ritratto di Clorinda Conti* (inv. B0698) e *Ritratto di Noemi Conti* (inv. B0697).

Con il verbale di deliberazione del Consiglio Comunale n. 54 del 27 ottobre 2025 è stato approvato il nuovo regolamento del Museo Civico di Crema e del Cremasco redatto seguendo i modelli e gli standard predisposti dal Ministero della Cultura e da Regione Lombardia. Un approfondimento sull'argomento verrà pubblicato nell'edizione del prossimo anno di Insula Fulcheria.

Sabato 17 maggio è stata inaugurata la mostra *Egittomania. Luigi Manini e Antonio Rovescalli tra pittura e scenografia*, terza edizione della rassegna periodica *Depositi esposti* dedicata quest'anno agli interpreti cremaschi suggestionati dalla cosiddetta egittomania, ossia l'attrazione e il rinnovato interesse per tutto ciò che riguarda l'antico Egitto e la ripresa di tematiche e iconografie a esso proprie. Un fenomeno che si è concretizzato in particolare nel corso dell'Ottocento. L'esposizione è stata allestita nelle sale della Pinacoteca del Museo, nel cui percorso permanente trova già spazio la sezione egizia dedicata ai reperti archeologici, definendo così uno stimolante chiasmo tra antico e moderno.

La mostra ha offerto l'opportunità di affrontare – per la prima volta nel nostro territorio – uno studio specifico dedicato a questo peculiare interesse per l'Egitto, una manifestazione di respiro internazionale nata agli inizi del XIX secolo, in risposta alla curiosità scaturita verso la cultura degli antichi abitanti della valle del Nilo, soprattutto in seguito alla campagna condotta in quel paese da Napoleone Bonaparte tra il 1798 e il 1801. Un evento che investì l'Europa intera, coinvolgendo tutte le arti e avendo suggestive ricadute anche nel Cremasco, dove artisti come Luigi Manini (Crema, 1848 - Brescia, 1936) e Antonio Rovescalli (Crema, 1864 - Milano, 1936) accolsero questa tendenza, cercando di catturare l'essenza di quell'epoca perduta, traendo spunto dalle sue iconografie enigmatiche e dai suoi soggetti ricchi di simbolismo per riproporli nelle loro opere. L'esposizione ha fornito l'occasione di una ricerca capillare sui repertori che ispirarono questi interpreti stimolandoli a utilizzare dettagli esotici nelle loro produzioni artistiche. Per questo aspetto è stato fondamentale lo studio delle raccolte iconografiche riprodotte nei resoconti ottocenteschi di viaggio che ebbero come oggetto l'antico Egitto: fra essi certamente

i due più importanti furono il *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* di Dominique Vivant Denon (Chalon-sur-Saône, 1747 - Parigi, 1825), un'opera di notevole valore archeologico edita a Parigi nel 1802, che conobbe un'enorme fortuna con ristampe e traduzioni successive in inglese, tedesco e italiano (in mostra è stata esposta la versione italiana stampata a Firenze nel 1808 concessa in prestito dalla Biblioteca Queriniana di Brescia), e la *Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, una pubblicazione mastodontica, suddivisa in più volumi di testi e tavole, che conobbe due importanti edizioni impresse a Parigi tra il 1809 e il 1830.

Alle riproduzioni del *Voyage* di Denon si rifece specialmente Luigi Manini, per trarne dei veri e propri ricalchi da impiegare come modelli, assieme a tutta una serie di tavole, stampe e incisioni utilizzate dall'artista per lo più come fonti decorative. Per la mostra si è cercato di chiarire le vicende collezionistiche che portarono nel 1925 alla donazione di questa raccolta – da parte dello stesso autore – alla Biblioteca Comunale di Crema, materiale poi passato nel 1960 al Museo Civico al momento della sua inaugurazione, andando di fatto a costituire quel fondo che dall'artista prende il nome. Nel caso di Manini, la volontà di rappresentare geroglifici, decorazioni, sculture e architetture dell'antica civiltà nilotica può essere ascritta a una ricerca del dato realistico in virtù della sua attività di scenografo, e dunque nella necessità di realizzare ambientazioni a sfondo egizio per opere liriche e balletti, quali l'*Aida* e il *Nephte o Il figliuol prodigo*. Lo studio della produzione grafica, pittorica e scenografica di questo interprete cremasco ha portato la ricerca anche fuori dai confini nazionali in quanto, dal 1879 al 1912, l'artista si trasferì a Lisbona, dove ebbe modo di collaborare con i più prestigiosi teatri portoghesi.

Di Antonio Rovescalli è stato esposto un ampio saggio di soggetto egizio che gli valse negli anni 1882-1883 la medaglia d'argento distinta all'esame finale della Scuola di prospettiva presso l'Accademia di Brera a Milano. Un acquerello ispirato all'*Aida*, ma realizzato rifacendosi a note architetture dell'antico Egitto: nella fattispecie il Ramesseo, il tempio memoriale dedicato al faraone Ramesse II, verosimilmente conosciuto mediante suggestive tavole ricostruttive contenute nella *Description*. Inoltre, del pittore scenografo si sono potuti osservare alcuni interessanti scatti fotografici relativi a sue messinscene dell'*Aida* al São Carlos di Lisbona, dove fu chiamato a lavorare dal concittadino Manini verso la fine del XIX secolo. Altre

fonti esposte hanno documentato invece la sua prolifica attività alla Scala di Milano, teatro in cui operò quasi ininterrottamente fino alla morte, affermandosi come protagonista indiscusso nella creazione di scenografie.

La mostra, curata da Alessandro Barbieri, Christian Orsenigo e Gabriele Valesi, promossa dal Comune di Crema, con la collaborazione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Cremona, Lodi e Mantova, con il patrocinio di ICOM Italia, del Comune di Casalbuttano ed Uniti, del Comune di Torlino Vimercati e dell'Associazione Carla Maria Burri, è stata ideata come un avvincente viaggio nell'universo artistico e culturale dell'egittomania, in un percorso dinamico tra arte, archeologia, scenografia e storia del teatro. Tramite una collezione di bozzetti, ricalchi, studi e saggi accademici posseduti dal Museo di Crema, posti in raffronto ad alcuni dipinti e volumi prestati da privati e da biblioteche pubbliche, i visitatori hanno potuto immergersi in un mondo esotico che ha ispirato – e continua a ispirare – generazioni di creativi. Il fascino dell'antico Egitto, con i suoi misteri e le sue iconografie caratteristiche, è stato raccontato non solo come un evento globale, ma anche – e soprattutto – in una prospettiva locale, attraverso la produzione di interpreti come Manini e Rovescalli, che attinsero da quella lontana civiltà per recuperare soggetti e raffigurazioni utili per i propri lavori, in un dialogo tra ricerca storica e innovazione creativa, impersonando e diffondendo a proprio modo lo stile *Retour d'Égypte* in pittura e scenografia. Un gusto parimenti integrato nell'autoctono contesto architettonico, come stanno a dimostrare le singolari ornamentazioni egittizzanti che contraddistinguono le stanze di due prestigiose dimore della provincia di Cremona: Villa Marazzi di Torlino Vimercati e Palazzo Turina di Casalbuttano.

Le opere presentate in mostra sono state oggetto di studi e affondi dettagliati, raccolti nelle pagine di un catalogo edito dalle Edizioni Museo Civico Crema con saggi introduttivi sul tema dell'egittomania e sugli artisti cremaschi coinvolti nel fenomeno, seguiti da schede utili all'approfondimento di ogni opera esposta[8].

[8] *Egittomania. Luigi Manini e Antonio Rovescalli tra pittura e scenografia*, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 17 maggio-28 settembre 2025), a cura di A. Barbieri, C. Orsenigo, G. Valesi, (Depositi esposti, 3), Crema, Museo Civico Crema, 2025.

Sempre sabato 17 maggio, in occasione della Notte europea dei Musei, in seguito all'inaugurazione di *Depositi esposti*, il Museo Civico di Crema e del Cremasco è rimasto aperto e visitabile sino alle ore 23:30. Durante il periodo di apertura della mostra sono state organizzate delle visite guidate gratuite in occasione delle quali i partecipanti sono stati condotti dai curatori alla scoperta delle opere esposte e del fenomeno dell'egittomania. Inoltre, tra il mese di giugno e il mese di agosto, in tre fine settimana, sono stati proposti dei laboratori didattici per bambini e ragazzi – anch'essi gratuiti – che hanno riscosso una notevole partecipazione. L'ultima visita guidata, che ha chiuso l'esposizione dedicata agli interpreti cremaschi suggestionati dalle tematiche e dalle iconografie legate all'antico Egitto, è stata offerta domenica 28 settembre in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio.

Sabato 18 e domenica 19 ottobre, negli spazi del Centro Culturale Sant'Agostino, si è tenuta *Scripta. Mostra mercato del libro di pregio, della grafica e della stampa*, manifestazione giunta alla trentesima edizione prodotta e organizzata dall'Assessorato alla Cultura, in collaborazione con il Museo della Stampa e Stampa d'Arte a Lodi "Andrea Schiavi". Dal 1984 a oggi Scripta è l'occasione per conoscere alcune tra le migliori librerie antiquarie, studi bibliografici ed editori, spaziando dall'antico al Novecento, alla scoperta delle meraviglie dell'arte tipografica e non solo, presentando la grafica e la stampa come ambiti di approfondimento tra passato e presente, di indagine tra tradizione culturale e nuove forme dell'arte. Come di consuetudine ad accompagnare la mostra mercato si sono svolti alcuni eventi speciali sui temi della xilografia, della stampa, della tipografia e del libro d'artista. All'apertura del Salone, il 18 ottobre alle 11:30, sono state presentate nelle sale Agello del Museo le due mostre *Di testa e di filo. Giovani xilografi per un linguaggio anti-contemporaneo* – con le opere di Giulia Aloisi, Marta Alvear Calderon, Diana Blu, Lisa Maria Ciccalé, Luna Hoei Cirri, Allegra Donati, Leonardo Fabretti, Valentina Formisano, Iacob Francois Gabriel, Aurora Guazzaroni, Marianna Guerra, Jacopo Pannocchia, Salvatore Ramaglia, Sabrina Spreafico – a cura di Edoardo Fontana, e *Omaggio a Lucio Passerini. Libri, xilografie, manifesti*. Per l'occasione è stato esposto anche il libro d'artista *Il giardino nascosto* di Tiziana Romanin e Maurizio Olivotto.

Ancora il 18 ottobre, presso la Pinacoteca del Museo, sempre nell'ambito di *Scripta*, è stata inaugurata la mostra *Ver Sacrum e la grafica della Secessione viennese* a cura di Giovanni Biancardi, Edoardo Fontana e Silvia Scaravaggi, in programma fino all'11 gennaio 2026. L'esposizione promossa e prodotta dal Museo Civico di Crema e del Cremasco, in collaborazione con il Museo d'Arte Orientale - Collezione Mazzocchi di Coccaglio e l'Associazione Culturale Mnemosyne di Dello, con il patrocinio di Forum Austriaco di Cultura di Milano, Aldus Club - Associazione Internazionale di Bibliofilia e A.L.A.I. - Associazione Librai Antiquari d'Italia, nasce attorno alla raccolta della rivista «Ver Sacrum», proveniente dalla collezione milanese di Giovanni Biancardi, di cui sono esposte le grafiche originali in essa pubblicate, le pagine e le copertine più significative e iconiche. Inoltre, hanno accompagnato la rivista, libri illustrati e cataloghi di esposizioni organizzate dalla Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, nome ufficiale del movimento austriaco della Secessione viennese. Fu sotto la sua egida che il periodico, dapprima mensile e quindi bisettimanale, vide la luce. A questo compatto, sebbene eterogeneo, gruppo di opere sono stati affiancati fogli sciolti realizzati dagli aderenti alla Secessione, da artisti cosiddetti "corrispondenti", nonché incisioni e disegni di personalità internazionali che furono presentati nelle mostre realizzate nella sede della Secessione, allo scopo progettata da Joseph Maria Olbrich, e in altri luoghi, o pubblicati sulla rivista.

Nella Pinacoteca del Museo sono state esposte, tra le altre, opere di Gustav Klimt, Koloman Moser, Alfred Roller, Josef Maria Auchentaller, Carl Moll, Adolf Böhm, Ernst Stöhr, Egon Schiele, Alphonse Mucha, Carl Otto Czeschka, Jan Toorop, Max Kurzweil, Emil Orlik, Giovanni Segantini, George Minne, Marcus Behmer, Franz Wacik, Fernand Khnopff, Franz von Stuck, Heinrich Lefler, Armand Rassenfosse, Rudolf Jettmar, Irma von Duczynska, Wilhelm List, Walter Crane, Edmond Aman-Jean, Félix Vallotton, Ferdinand Andri, Frank Brangwyn, Eugène Grasset, Julius Klinger, Friedrich König, Oskar Laske, Anders Zorn, Maximilian Lenz, Marianne Hitschmann-Steinberger, Charles Rennie Mackintosh, Margaret McNair, Jessie King, Józef Mehoffer, Alfredo Müller, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann.

Con loro in mostra tutti i maestri che ne ispirarono e influenzarono il lavoro, da Arnold Böcklin a Max Klinger, da James McNeill Whistler a

Edward Burne-Jones, da Pierre-Cécile Puvis de Chavannes a Katsushika Hokusai.

«Ver Sacrum» prende il suo nome da un rito italico, poi in parte assorbito nei culti dell'antica Roma, basato sull'usanza di allontanare dal villaggio tutti i giovani nati in primavera, al raggiungimento della maggiore età, come offerta alla divinità a cui erano stati promessi. Per scongiurare un evento nefasto con la loro partenza – simbolico sacrificio che sostituiva quello più tragico della vita – i prescelti si allontanavano dal conosciuto per andare verso l'ignoto, le nuove terre dove si sarebbero insediati. L'evento si ammantava di una forte connotazione etica poiché permetteva alla popolazione di rinnovarsi e di mescolarsi con altre genti.

La rivista della Secessione viennese si proponeva, quindi, come il manifesto di un allontanamento e insieme auspicio di rinascita e di emancipazione – il motto del Sezessionstil era, non a caso, proprio «Al tempo la sua arte. All'arte la sua libertà». Essa fu il principale organo di diffusione sia dell'idea che sottende i principi dell'arte totale, Gesamtkunstwerk, sia della promozione degli artisti che la fondarono e, via via numerosi, vi aderirono, avendo suo nucleo attivatore a Vienna ma espandendosi da subito in tutti i paesi europei coinvolti nei movimenti modernisti e simbolisti. Si impose per la sua capacità di rileggere correnti del passato e tradizioni arcaiche in una spinta verso la reinterpretazione dell'arte cosiddetta maggiore, così come delle arti minori, poste sullo stesso piano a imitazione dell'Arts and Crafts inglese di William Morris, che sarà germinale per la ben nota Wiener Werkstätte, e delle correnti preraffaellite.

La novità di «Ver Sacrum» deve essere interpretata anche nella sua impostazione tipografica che integra, e supera, l'Aesthetic Movement inglese per generare una compatta struttura capace di fondere coerentemente l'architettura della pagina, i testi e infine l'apparato illustrativo, valorizzando lo stile e la poetica dei vari artisti – la cui importanza è palese – mantenendo però il principio sostanziale di preferire la regia al talento dei singoli attori. Come nella nuova architettura di Olbrich, il decoro – il confronto tra decorazione e illustrazione era già stato punto saliente nella discussione nata intorno al Simbolismo –, diventa strutturale, la pagina di «Ver Sacrum» pare reggersi proprio su questo ornamento, il quale si fa soggetto stesso della ricerca grafica. La pagina

della rivista talvolta fa uso della purezza di campiture vuote e ascetiche, talaltra si innalza sui capilettera, sulle cornici, affollata dai decori giapponisti, da forme che sembrano germinare dalla natura o reinterpretare la tradizione dell'arte popolare, riscoprendo i gioielli egizi, i vasi ellenistici e le semplici geometrie della pittura romana.

Seminale fu la scoperta della grafica e dell'artigianato giapponese, in grado di condensare sintetismo e perfezione estetica a partire dalle più semplici forme di oggetti di uso quotidiano, fino alla xilografia policroma: per sottolineare questo forte legame, in mostra sono state esposte lacche, suppellettili, volumi e incisioni sciolte provenienti da collezioni private e, soprattutto, dall'importante patrimonio posseduto dal Museo d'Arte Orientale - Collezione Mazzocchi di Coccaglio.

Senza dimenticare la derivazione dalla ricerca di normalità del gusto Biedermeier e dalla solidità metafisica della cultura austro-ungarica, «Ver Sacrum» si ingentilisce con le influenze neobizantine, tratte dai mosaici ravennati che affascinarono Gustav Klimt, si arricchisce con la rilettura del mito di Arnold Böcklin, il misticismo solitario delle figure femminili e delle montagne di Giovanni Segantini, con la revisione klingeriana del mediterraneo.

Sfogliare le pagine della rivista permette di comprendere quale fu l'impatto che la Secessione ebbe sull'arte a lei contemporanea: a un primitivo nucleo di artisti viennesi e di area mitteleuropea si unirono, via via, numerose personalità provenienti da paesi, culture e correnti diversissime tra loro, avvicinate solamente dal desiderio di proporre un'arte nuova che non negasse però la tradizione, che ne facesse tesoro attraverso la formulazione di una moderata avanguardia.

La rivista, che aveva una forte connotazione letteraria, non dimenticava le arti performative: Vienna fin de siècle è un continuo caleidoscopio, una eterna rappresentazione. In questa geniale rivisitazione che la Secessione propone, il teatro ha avuto un ruolo importante: ambito che scardina le convenzioni borghesi, ma anche luogo delle sperimentazioni delle forme. Gli artisti di «Ver Sacrum» lavorarono per spettacoli, cabaret, balli in maschera, si ispirarono al Burgtheater e alle canzonettiste, disegnando manifesti e progettando sale e scene, creando un universo di segni complesso.

La Secessione viennese, e di conseguenza «Ver Sacrum», sono stati l'elemento aggregatore capace di demolire non solo la differenza tra le

arti maggiori e le arti minori, ma anche i pregiudizi, le differenze sociali e la distanza tra le correnti artistiche. Non è difficile comprendere come la rivista, in un primo tempo chiaramente influenzata da un tardo Art Nouveau, raccolse, come una valanga che travolge tutto, il Simbolismo belga, il Divisionismo di marca segantiniana, il decorativismo giapponista, l'impressionismo, il tardo preraffaellismo inglese, e non ultimo il dirompente modernismo scozzese della Scuola di Glasgow.

Questa fuga verso il futuro – che non disconosce il valore fondante della Mitteleuropa e della prossima cultura slava e neppure dimentica l'apporto delle forme mediterranee spesso presenti nei disegni e nei progetti degli architetti e dei designer coinvolti nella redazione – fece di «Ver Sacrum» il più influente periodico, da un punto di vista visuale, della sua epoca, risultando esempio da copiare anche in altri contesti – si ricordino solo «L'Eroica» e «Novissima» per l'Italia –, e punto di partenza, molti anni dopo, per l'olandese «Wendingen» e per la rivista razionalista «Campo Grafico».

La mostra è stata accompagnata da un catalogo edito dalle Edizioni Museo Civico Crema con testi critici e schede di Emanuele Bardazzi, Giovanni Biancardi, Livia Fasolo, Mario Finazzi, Edoardo Fontana, Elena Guerra, Laura Inzoli, Paolo Linetti, Maurizio Lo Giudice, Roberto Lunelio, Silvia Scaravaggi e Luca Scarlini[9]. Durante il periodo di apertura della mostra sono state organizzate visite guidate gratuite, eventi speciali e laboratori didattici gratuiti per bambini e ragazzi.

[9] *Ver Sacrum e la grafica della Secessione viennese*, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 18 ottobre 2025-11 gennaio 2026), a cura di G. Biancardi, E. Fontana, S. Scaravaggi, Crema, Museo Civico Crema, 2025.

Attività didattica del Museo

L'attività didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco è un'attività consolidata e che contraddistingue la realtà museale cremasca da diversi anni; anche per l'anno scolastico 2024/2025 le scuole del territorio hanno avuto l'opportunità di scegliere tra una proposta ampia e diversificata di attività didattiche.

La progettazione didattica museale degli ultimi anni è stata guidata dalla convinzione che il museo debba essere un luogo di scoperta e conoscenza, ma soprattutto un luogo aperto a tutti e nello specifico ai più piccoli, che possano così sperimentare in modo diretto la vicinanza con quadri e reperti antichi, che sono il miglior veicolo per stimolare in loro l'interesse verso la storia, l'arte e il proprio passato e al contempo allenare la creatività e incentivare la meraviglia.

L'idea è di appassionare i bambini e i ragazzi alla conoscenza del patrimonio museale e della storia locale, trasformando la loro visita in un momento di piacevole scoperta.

Linea guida nella progettualità è l'apprendimento diretto che si sviluppa sia tramite la conoscenza delle collezioni, l'osservazione, il pensiero critico, il dialogo e la partecipazione attiva sia attraverso l'utilizzo diretto di materiali, tecniche e processi produttivi dell'antichità; il *learning by doing*, o imparare attraverso il fare è un approccio educativo che pone l'accento sull'apprendimento attraverso l'esperienza diretta e l'azione. L'approccio alla didattica è quindi laboratoriale, basato sulla convinzione che la sperimentazione e il fare siano veicoli fondamentali e prioritari nella formazione dei bambini.

La proposta didattica si rinnova negli anni, con aggiunte e cambi di attività dettate sia da esigenze strutturali, come nuove collezioni (ad esempio la collezione egizia), ma anche basandosi sulle esigenze dei bambini, per calibrare al meglio l'attività.

Durante l'anno scolastico scorso (2024-2025) alcune attività sono state arricchite, soprattutto per i più piccoli della scuola dell'infanzia, ma

non solo, dalla lettura ad alta voce di albi illustrati a supporto della visita museale. I libri sono un primo approccio, che tramite il racconto e le immagini permettono di immergersi in un mondo altro e, a volte, per loro ancora sconosciuto. La narrazione attiva l'apprendimento e la lettura animata è un momento fondamentale per catalizzare l'attenzione e creare coinvolgimento emotivo.

Il racconto in generale è uno strumento ideale per illustrare, spiegare e svelare storie celate dietro gli oggetti.

Uno dei riscontri diretti che abbiamo rispetto all'efficacia della proposta è il ritorno dei bambini durante il fine settimana con le loro famiglie.

L'offerta didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco prevede visite e laboratori per bambini dalla scuola dell'infanzia sino alla scuola secondaria di primo grado.

Il mese di settembre comincia con il consueto incontro di presentazione dei percorsi agli insegnanti organizzato presso la sede museale, e scandisce l'inizio delle prenotazioni; l'Amministrazione Comunale anche per questo anno scolastico ha confermato la gratuità per le scuole del territorio. Ogni classe ha la possibilità di prenotare una sola visita/laboratorio.

Le visite realizzate da settembre a maggio sono state 95, di cui 2 visite brevi e 93 laboratori, quindi 95 classi differenti coinvolte, per un totale di 1.780 bambini, divisi in 397 dell'infanzia, 1108 primaria e 275 scuola secondaria di primo grado.

Il totale delle scuole che hanno aderito è 24 di cui 7 dell'infanzia, 14 della primaria e 3 della secondaria (numerosi Istituti hanno portato tutte le classi delle diverse annate).

L'attività più richiesta è stata «Artigiani si diventa» (19 classi) seguito da «Alle prese con le tessere di mosaico» (12 classi) e «Bestiario animali fantastici» (12 classi) e «La vita ai tempi dei romani» (9).

Quest'ultima attività (La vita ai tempi dei romani) è un nuovo laboratorio inserito da questo anno scolastico, che ha riscosso un discreto successo, illustrando ai ragazzi i reperti di epoca romana, concentrandosi soprattutto sulla quotidianità dell'antico popolo e concludendo con la creazione di una moneta.

Anche quest'anno è stata prevista la possibilità di partecipare alle attività anche a scuole fuori territorio (si intende extra area omogenea dei

comuni del cremasco) a fronte del pagamento di una quota a bambino; i bambini della scuola primaria di Soresina insieme ai loro insegnanti sono venuti in visita al nostro museo.

I questionari sottoposti agli insegnanti al termine della visita ci permettono di avere un riscontro immediato dell'operato. Quanto emerso è che il 93% dei docenti si è detto molto soddisfatto dell'attività svolta e il 7% soddisfatto, il 75% ha giudicato l'attività molto partecipata e attiva, mentre il 25% partecipata. Tutti gli insegnanti hanno ribadito l'intenzione di ripetere l'esperienza durante l'anno scolastico successivo. La maggior parte (68%) parteciperebbe anche se le visite e i laboratori fossero a pagamento.

Da diversi insegnanti arriva la richiesta di poter partecipare a una seconda attività con la stessa classe a fronte del pagamento della quota, esprimendo interesse ed entusiasmo rispetto all'offerta didattica.

Il nuovo anno scolastico è ormai avviato e l'attività ripartita, nella speranza di far fronte alle molte richieste che arrivano dalle scuole e soprattutto di poter avvicinare i piccoli al mondo dell'arte e della storia.

Di seguito, si riportano i numeri inerenti le attività a cui si è fatto riferimento nell'articolo:

n° classi coinvolte 95;
n° alunni coinvolti 1780;
n° laboratori svolti 95;
n° scuole coinvolte 24.

Ester Tessadori

Rubriche

Novità per fra Agostino Cazzuli, Antonio Ronna, Bartolomeo Bettoni e Carlo Pellegrino Grioni

Nel 1973 Paolo Uberti Foppa riportava sulle pagine di questa rivista un brano della *Memoria fatta l'anno 1794 dal prete Gabriele Cazzuli*, riguardante la vita di fra Agostino Cazzuli (Crema, 1423 circa - 1495)[1]. Indicava che il documento era conservato nell'Archivio della Curia Vescovile di Crema, senza ulteriori precisazioni, forse perché all'epoca l'archivio non era ancora stato inventariato e quindi i faldoni erano privi di segnatura. Da allora per gli studiosi non è più stato possibile rintracciare questo scritto. Ora è stato finalmente ritrovato da Gianbattista Lupo Stanghellini che ce lo ha gentilmente segnalato. Ne diamo qui la trascrizione integrale (documento 1). La prima parte della *Memoria* riporta notizie su fra Agostino[2], mentre la seconda parte parla di Antonio Ronna (Crema, 5 giugno 1745 - 5 dicembre 1798), primo con questo nome che verrà tramandato di padre in figlio per almeno quattro generazioni[3].

[1] P. Uberti Foppa, *L'Osservanza Agostiniana di Lombardia in Crema e i suoi protagonisti dal 1439 al 1797*, «Insula Fulcheria», XI/XII, 1972/73, pp. 21-38, alle pp. 29 e 38. Nella prima citazione lo studioso datava correttamente la *Memoria* 1794, nella seconda, 1774.

[2] Si noti che sebbene la *Memoria* sia datata 1794, racconta anche fatti posteriori.

[3] La data di nascita di Antonio Ronna I, figlio di Domenico e Maria Masperi, è indicata da lui stesso in *Memorie patrie (II)*, in A. Ronna, *Zibaldone taccuino cremasco per l'anno 1790*, tomo IV, Crema, Antonio Ronna, 1789, pp. 56-117: 90 e confermata dal *Liber Baptizatorum Ecclesiae Parrochialis Santissimae Trinitatis ab anno 1723 usque ad 1755* (Archivio Parrocchiale della Santissima Trinità a Crema), dove risulta battezzato il 6 giugno 1745 (ringraziamo don Remo Tedoldi per aver consentito la consultazione dell'archivio). La data di morte è riportata da M. Perolini, *Compendio cronologico della storia di Crema*, Crema 1978, p. 114. Informazioni sulla sua vita si trovano in F.S. Benvenuti, *Ronna Antonio il vecchio*, *ad vocem* in *Dizionario biografico cremasco*, Crema,

L'autografo di Gabriele Cazzuli è incollato a due carte scritte da altra mano. Si tratta della trascrizione di alcune note di un non altrimenti conosciuto «fra Lorenzo da Cremona», eseguita da «Onigri». Quest'ultimo, anche nella variante C. Onigri, era lo pseudonimo con cui spesso si firmava Carlo Pellegrino Grioni (Crema, 21 novembre 1809 - 3 giugno 1871)[4]. Antiquario, raccolse numerosi libri e documenti riguardanti la storia di Crema, forse per il proprio lavoro o in vista di pubblicazioni sulla storia cittadina che non hanno mai visto la luce. Ciò che ora è noto di tale materiale è diviso tra Archivio Storico Diocesano di Crema e Biblioteca comunale «Clara Gallini» di Crema[5].

C. Cazzamalli, 1888, pp. 237-238. Le date di Antonio Ronna II (1773-1821), figlio di Antonio I e Rosa Sissa, e Antonio Ronna III (1801-1866), figlio di Antonio II e Isabella Frigerio, sono state ricavate da Francesca Berardi e Giampiero Carotti dai *Registri di popolazione* (anni 1811, 1826, 1828-29, 1834-35) conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Crema. Per Antonio Ronna III, si veda F.S. Benvenuti, *Ronna Antonio il giovane*, *ad vocem* in *Dizionario biografico cremasco*, cit., pp. 240-243, che però, tratto in inganno dall'omonimia, lo dice figlio di Antonio I, anziché di Antonio II. Per Antonio Ronna IV (1830 circa - 1902) si vedano V. Stringher, *Tre lutti per la nostra Società. I. Antonio Ronna*, «Società degli agricoltori italiani. Bollettino quindicinale», VII, 1902 dicembre 15, nn. 22-23, pp. 896-900 e il contributo di Federico Guariglia alle pp. 365-373 di questo stesso fascicolo di «Insula Fulcheria». Un quinto Antonio Ronna è noto per alcune pubblicazioni in Sud America (A. Ronna, *A vulgar traca dos celeiros… carnes ensacada…*, Rio de Janeiro, Rev. Departamento Nacional de Produção Animal, 1934; Id., *Expressoes e nomes vulgares, usados no Brasil referentes aos animais*, Porto Alegre 1951; Id., *Nosografia veterinaria sul Riograndense por D.r Antonio Ronna*, Porto Alegre 1956), ma allo stato attuale degli studi non siamo in grado di stabilirne il rapporto di parentela con Antonio Ronna IV.

4 Archivio Storico Comunale, *Registri di nascita*, n. 8155, atto 594, Carlo Gaetano Maria Grioni, figlio di Giuseppe e Luigia Valentini. Nel *Registro di popolazione* 8424, del 1865 il nome risulta, invece, Carlo Pellegrino (ringraziamo Francesca Berardi e Gianpiero Carotti per aver reperito l'informazione). Nel registro *Status animarum 1809-1810, Battezzati*, Archivio parrocchiale della Cattedrale di Crema (presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema), anno 1809, n. 47, risulta battezzato con il nome di Carolus Pellegrinus Cajetanus Maria (ringraziamo Gianbattista Lupo Stanghellini per l'informazione). Per un inquadramento dell'antiquario, con rimandi alla bibliografia precedente, si veda G. Cavallini, *Sul collezionismo a Crema fra Ottocento e Novecento. Spunti per le figure di Carlo Pellegrino Grioni e Francesco Bianchessi*, c.d.s.

5 I materiali presso l'archivio sono descritti da M. Livraga, *Archivio storico diocesano di Crema: inventario, 1274-1993*, Crema 1996, pp. 596-604. La biblioteca conserva nel

Antonio Ronna I, nacque il 5 giugno 1745 nella parrocchia della Santissima Trinità a Crema, frequentò le scuole cittadine dei Barnabiti e il Seminario diocesano per alcuni anni. A un certo punto decise di abbandonare la carriera ecclesiastica e fondare la tipografia che da lui prese il nome. Dal 1786 al 1796 pubblicò lo *Zibaldone taccuino cremasco per l'anno…*, almanacco che nelle maggior parte delle annate fu corredato da informazioni sulla storia di Crema e sulle principali opere d'arte custodite nelle chiese cittadine, intitolate *Memorie patrie*[6]. Si tratta della prima 'guida turistica' di Crema, sempre citata dagli studiosi, ma mai indagata nella sua genesi. Finora era rimasto il dubbio se l'autore delle *Memorie patrie* fosse lo stesso Antonio Ronna o qualcun altro, magari il pittore Mauro Picenardi. I documenti raccolti da Grioni permettono di risolvere la questione a favore di Ronna. Infatti le note di fra Lorenzo da Cremona ci informano che nel 1797 Antonio Ronna stava procedendo a stampare una *Storia di Crema* da lui scritta. Fu però costretto a interrompersi a causa delle vicende politiche e degli incarichi amministrativi che fu chiamato a ricoprire dal nuovo governo. Il 27 marzo 1797 i Francesi entrarono in Crema, il 3 maggio fu proclamata la Repubblica di Crema, il 9 luglio la Repubblica

Fondo Grioni 231 fascicoli numerati in cifre arabe intitolati *Note biografiche*, in ordine alfabetico per cognome con notizie su famiglie o singole persone, e 33 fascicoli numerati con cifre romane dedicati a vari temi storici. A questi si aggiungono alcuni manoscritti, spesso trascrizioni fatte eseguire dallo stesso Grioni: *Genealogie delle famiglie nobili cremasche*, [codice Zurla], senza segnatura; L. Canobio, *Continuazione degli Annali Istorici raccolti dal M. R. Canonico D. Ludovico Canobio dal 1664 al 1709*, MSS 200; L. Canobio, *Continuazione e fine del Proseguimento della Storia di Crema del can. Canobio Mil. 1848*, [1857], MSS 326/1 e 2; A. Fino, *Historia del tempio di santa Maria della Croce*, MSS 361; A. Noli Dattarino, *Nomina, Cognomina et Insigna Deputatorum Hospitalis Infirmorum Cremae*, 1623, [Codice Onigri], MSS 211; A. Ronna, *Memorie di Antonio Ronna*, [codice Allocchio], MSS 32 e 32/A; G.B. Terni, *Estratto dal libro dell'Historia di Pietro Terni di varie curiosità fatto da me Giovan Battista Terni 1678*, MSS 276; G.B. Terni, *Sommario dei 10 libri della Storia di Crema di Alemanio Fino*, MSS 277; G.B. Terni, *Sommario delle cose più notabili che sono nei 42 libri delle Provvisioni della Comunità di Crema*, MSS 218; C.F. Tintori, *Risposte di Mercurio Concoreggi alle calunnie di Dionigi Atanaggi intorno alla traduzione degli* Uomini Illustri *di Plinio Cecilio ed ai* Costumi di Giulio Cesare, MSS 279.

6 A. Ronna, *Zibaldone taccuino cremasco per l'anno 1787-1797*, voll. I-XI, Crema, Antonio Ronna, 1786-1796.

Cisalpina e infine il 3 novembre fu costituita la Provincia di Lodi e Crema. L'anno successivo Ronna consegnò il manoscritto della sua *Storia* allo storico bergamasco Bartolomeo Bettoni per avere un suo parere sull'opera, ma il 5 dicembre morì prima di ricevere risposta.

Nel 1814 il conte Luigi Tadini incaricò Bettoni di scrivere una storia di Crema che fu completata nel 1817[7]. Fra Lorenzo da Cremona sostiene di aver scoperto con meraviglia che quest'opera non spetta a Bettoni, ma si tratta del lavoro di Ronna seppur con variazioni e l'aggiunta degli avvenimenti fra il 1795 il 1817. A riprova di queste affermazioni ci sono alcuni testi appartenuti a Grioni, come il manoscritto *Memorie di Antonio Ronna*[8], che contiene trascrizioni di documenti e cronache raccolti per la compilazione della storia di Crema e soprattutto la dedica della *Storia di Crema* al conte Pietro Benzoni datata 1795 di cui si dà qui la trascrizione (documento 2). Sia fra Lorenzo che Grioni[9], ritengono che Bartolomeo Bettoni si sia appropriato indebitamente del lavoro di Antonio Ronna. Il bergamasco così menziona Ronna nella prefazione alla *Storia di Crema*:

> «In ultimo Antonio Ronna stampatore-librajo, di erudizione e coltura alla sua professione superiore, prese anch'egli a tessere la storia della sua patria, e cominciò a darne dei saggi negli almanacchi che andava d'anno in anno stampando sotto il modestissimo titolo di *Zibaldone*. Ma egli per lo più parla di chiese e di frati. Per quanto però dedur posso dalla copia di note manuscritte e patrii documenti ch'ei si procurò, sembra che avesse idea di cimentarsi a compitarne una storia più ragionata e seguita; ma prima le circostanze dell'ultima rivoluzione lo frastornarono, poi fu dalla morte prevenuto appunto nel bollore di quella.»[10]

[7] La storia di Bettoni, rimasta manoscritta, è stata pubblicata dalla Società Storica Cremasca, B. Bettoni, *Storia di Crema*, [1819], edizione a cura di M. Sangaletti, Crema, Grafin, 2014. Sulla sua genesi si veda G. Cavallini, *La* Storia di Crema *di Bartolomeo Bettoni*, in ivi, pp. XX-XXXIII.

[8] A. Ronna, *Memorie di Antonio Ronna*, [codice Allocchio], Biblioteca comunale «Clara Gallini» di Crema, MSS 32.

[9] Le annotazioni di Grioni su Antonio Ronna I, II e III sono contenute in *Fondo Grioni*, cart. 189, Biblioteca comunale «Clara Gallini» di Crema.

[10] B. Bettoni, *Storia di Crema*, cit., p. 6.

Bettoni non allude alla *Storia di Crema* di Ronna, ma solo ai documenti da lui raccolti, cioè il cosiddetto 'codice Allocchio'[11].

Auspichiamo che i documenti inediti qui segnalati, portino a studi più approfonditi per sciogliere il dubbio se la *Storia di Crema* di Antonio Ronna a cui fanno riferimento Gabriele Cazzuli e fra Lorenzo da Cremona fosse già un testo definitivo o solo la raccolta di documenti a noi pervenuta[12], cioè se Bettoni abbia sfruttato il lavoro di Ronna facendolo passare per proprio. In questo senso andrà tenuto presente che dopo la scomparsa di Antonio Ronna I, il figlio omonimo che proseguì l'attività di stampatore, mantenne buoni rapporti con lo storico bergamasco, infatti pubblicò i sei volumi della *Storia delle rivoluzioni della repubblica cristiana con riflessioni analoghe*. Inoltre la stessa *Storia di Crema* del bergamasco avrebbe dovuto essere pubblicata da Antonio Ronna II[13].

Trascrizione dei documenti

Criteri di trascrizione

Nella trascrizione si sono adottati criteri conservativi, limitandosi allo scioglimento delle abbreviazioni e all'ammodernamento della punteggiatura. Per indicare le correzioni e cancellature presenti nei documenti si è scelto di riportare a testo la lezione finale, illustrando sinteticamente in nota il processo di correzione, nel modo seguente:

Lezione promossa a testo] lezione cancellata

Le correzioni relative alla prima parte del documento 1, attribuita a Grabriele Cazzuli, sono effettuate con un inchiostro differente, più scu-

[11] A. Ronna, *Memorie di Antonio Ronna*, MSS 32, cit.

[12] *Ibidem*.

[13] B. Bettoni, *Storia delle rivoluzioni della repubblica cristiana con riflessioni analoghe*, voll. I-VI, Crema, Antonio Ronna, 1803-1804. Per il progetto di stampa della storia di Bettoni per i tipi di Antonio Ronna II si veda G. Cavallini, *La* Storia di Crema *di Bartolomeo Bettoni*, cit., pp. xvii, xviii nota 17.

ro, ma presentano tratti grafici assimilabili a quelli della mano che ha vergato il testo principale.

Abbreviazioni utilizzate

- *agg. interl.*: indica lezione aggiunta in interlinea senza cancellatura di testo preesistente
- *alt.*: segnala la possibilità di leggere altrimenti una lezione graficamente ambigua
- *cass.*: indica testo cassato senza correzione sostitutiva
- *da*: indica correzione effettuata soprascrivendo una o più lettere, senza apporre segni di cancellatura
- *ill.*: indica una lezione cancellata e illeggibile
- *nel ms.*: precede, in nota, un errore rilevato nel manoscritto e corretto nella presente trascrizione

[documento 1]

[*cass.*] a Carta 63 di questo

Memoria fatta l'anno 1794 dal prete Gabriele Cazzuli

Nella famiglia Cazzuli di Capergnanica si è sempre tenuto per certa tradizione di padre[14] in figlio che il venerabile padre Agostino Cazzulo, la di cui ristretta vita e ritratto trovasi in questo libro a carte 63, sia statto dell'istessa famiglia e che essendo morto in Crema nel convento istesso de' Padri Agostiniani, sia stato sepolto nella Sacrestia Vecchia, la quale dicesi ora dalli medesimi Padri esser parte ovv'è ora il campanile. E suo fratello padre Bartolomeo essendosi amalato di longa febre si portò per consiglio dei medici a Bergamo ove è passato da questa a miglior vita.
In casa di detta famiglia Cazzuli vi era l'albero, in cui contenevasi

[14] padre] *da* padri.

i primi fondatori eremitani[15] e zenerali dell'ordine del Signor Dottor Agostino che abracia col bracio sinistro il tronco dell'Albero sudetto, stampato in carta reale; ma per la vecchiezza divenuto quasi del tutto consumato, si è fatto far copia d'altra simile, tenuta da' suddetti Padri nella Sagrestia sino alla loro sopressione, da pittore. [La] quale coppia trovasi pur ora in detta casa.

Un Ritratto in grande l'ho veduto in casa de' Cazzuli di Passarera, la qual famiglia si è separata da questa di Capergnanica circa, o poco avanti al compire[16] il secolo del 1500[17].

Nella Istoria di Crema di Alemanio Fino, libro IV, si legge frate Giovanni Rocco de' Porci Pavese l'anno 1438 toltisi per compagni fra Giovanni da Novara, fra Bartolomeo Cazzulo Cremasco, diede principio in Crema al nuovo ordine de' frati Osservanti di Sant'Agostino, detti Eremittani – Testamento fatto a tal effetto da un Vimercati – impedimenti e contrasti alla fine con Lettere Ducali di Filippo Maria duca di Milano otteneva il loro intento.

Vivevano questi Padri in quei principij con tanta purità, che molte Madri e Sorelle di detti Frati, fattesi Pinzocare (cioè portanti l'abito di Religione) abitarono con essi loro per parecchi anni; parendo poi cosa pericolosa lo stare uomini e donne insieme, furono separati dal beato Giorgio da Cremona ecc. Storia di Crema.

Nel libro V di detta Istoria, nel principio si legge che l'anno 1451 alcune verginelle de' Bolzini, de' Terni e de' Zorzi diedero principio nel mese di maggio ad un monistero sotto il titolo di Santa Monica con il mezzo e favore di frate Agostino Cazzulo, cremasco dell'Ordine di Sant'Agostino, in[18] fondo comprato da Giovanni Benzone, ovv'era il Castello di Ombriano poco innanzi Spianato, e dove ora si ritrovano colla chiesa del Tittolo di San Giorgio nel 1488.

Verso il fine di detta Storia si trovano molte lettere chiamate Le Seriane. Adunque, nella Seriana XXX della fondazione de' Mona-

[15] *agg. interl.*.

[16] O poco avanti…compire] anzi *ill.* anni.

[17] In interlinea si ha l'aggiunta, poi cancellata, «1600». Si mantiene dunque a testo la lezione originaria «1500».

[18] *Nel ms.* il (non si recepisce questa correzione in quanto non dà senso).

steri si trova come segue: «Agostino Cazzulo, il quale pigliò l'abito sotto quei primi fondatori, fu uomo dotto e molto grato a predicare. Egli scrisse latinamente della sua Religione Lettere, sette volte n'ebbe il Generalato. Fu quello che nel 1477 fabricò la chiesa di San Giovanni Battista in Credera, dove sono le possessioni lasciatili dal Vimercati».
Le Seriane nella Istoria di Crema in fine sono tante lettere: vedesi infine di detta istoria.
Dopo le Seriane, ove trovasi un catalogo di uomini grandi scielti dall'istoria cremasca, tra questi travasi ancora fra Agostino Cazzulo che ha scritto in latino un libro dell'ordine de' Padri Eremitani della Religione di sant'Agostino.

Tal signor Antonio Ronna fu chierico con me, e dopo aver studiato filosofia ed un anno la teologia con onore e stima, si spogliò dell'abito clericale e si diede a far il stampatore di libri, ed in questa occasione si è posto nell'Archivio publico, da dove ha tratto molte cognizioni, colle quali ha composto una nuova Istoria di Crema. Il qual Ronna mi disse d'aver trovato molti manuscritti di detto padre Agostino Cazzulo, molto interessanti per detta istoria, la quale non ha potuto stampare, o sia perché non ha trovato sufficienti assocciati per prevenire alla spesa, o perché per l'arrivo dei Francesi in qualità di Repubblicani, a' quali si era molto addattato forse per le grandi[19] proclami che stampava con suo grande vantaggio, o anche perché nell'istessi anni è morto essendo ancora giovine, [avendo] lasciato un piccolo figlio maschio che ha proseguito alla stamperia, ecc.
Dopo d'aver scacciati i Francesi, il nobile signor Conte [...] Tadini ha fatto una nov[a] Istoria di Crema, forse coll'aiuto di quella abbandonata dal signor suddetto Ronna stampatore, senza poterla stampare, e questo Tadini era risoluto di farla dedica[re] a sua Maestà l'Imperatore Francesco, a cui era molto adetto, specialmente in occasione che venne in Crema e che aveva presa l'abitazione nel Palazzo del Nobile[20] Signor Conte Manferedi Benvenuti, ma

[19] «Per la grande quantità di proclami».
[20] Nobile *alt.* Illustrissimo.

[segue nel *verso* un f. bianco, con conti aritmetici di riuso; a partire dal *recto* del f. successivo proseguono annotazioni di altra mano]

1797: il Ronna sospese di stampare la sua Storia di Crema per nove e tante incombenze avute in questi tempi calamitosi e torbidi

1798: al reverendo don Bartolomeo Bettoni consegnò il Ronna la sua Storia di Crema per sentire il parere del medesimo, ma il sullodato Ronna ne' primi di questo mese, 5 dicembre, ed anno, terminò la mortale suo carriera, quindi il sacerdote Bettoni può risparmiare di pronunciare il suo giudizio circa la detta Storia.

1814: il molto reverendo don Bartolomeo Bettoni d'origine bergamasco, venne incaricato dall'illustrissimo signor Conte Luigi Tadini di scrivere la Storia di Crema.

1817: Non avrei nepure suposto che la Storia di Crema, stata presentata all'illustrissimo Signor Conte Tadini dal sacerdote] Bettoni Bartolomeo, non fosse totale sua fatica, e tanto meno quella del fu Antonio Ronna; ma avendo in questi giorni veduto la detta opera, vi trovai infinite variazioni ed il proseguimento fino a quest'anno di salute.

Da alcune carte manoscritte di fra Lorenzo da Cremona.

Onigri - Archivio Patrio - V. Fasc.

*

[documento 2][21]

Storia della Città di Crema
dalla sua Fondazione sino al presente
di Antonio Ronna

[21] Biblioteca comunale «Clara Gallini» di Crema, *Fondo Grioni*, cart. XXX *Autografi di illustri cremaschi*, fasc. 14 *Antonio Ronna il seniore*.

Tomo Primo

A sua eccellenza
il signor Pietro Conte Benzoni
Patrizio Veneto
Illustrissimo ed eccellentissimo Signore

Presentando alla pubblica luce la patria storia ornata in fronte del ragguardevolissimo vostro nome, io non ho da giustificare il mio coraggio, né da estendermi nell'enumerazione de' titoli pe' quali a Vostra Eccellenza meglio che ad altri mi parve giusto di consacrarla. La Storia stessa supplirà a questi uffizj, mentre nel corso di tanti secoli dacché questa mia Patria ha preso nome nell'ordine politico, e luogo onorevole della storia de' popoli, e de' tempi, non presenterà che azioni gloriose dei vostri illustri Antenati; dirà che segnalandosi qui nelle virtù più eminenti godettero l'invidiabile contentezza di sentirsi con onorifiche Lettere Ducali invitati a partecipare con tutta la loro discendenza della luminosa dignità di Patrizj Veneti. Che[22] procurarono a questa lor Patria agitata da varj pericoli, vessata e circuita da chi minacciava la sua sicurezza, il godimento perenne di pace e tranquillità insinuandole di rendersi suddita del felicissimo Veneto Dominio. Che nella pietà, nelle lettere, nelle armi, negli ecclesiastici e civili governi e qui aumentarono e altrove dilatarono la gloria e la fama della illustre Prosapia. Che qui tennero, come in patria, originaria sede, abitazione e poderi, i quali stabilirono con vincolo di perpetuo fidecommisso in retaggio della loro posterità per conservarla sempre affezionata e aderente agl'interessi di questa provincia. Che perciò amarono anche di essere sempre gai[23] cittadini aggregati a questo Municipale Consiglio. Tutto questo segna nei vostri gloriosi Antenati un vero amore di Patria; e così la Patria dai loro meriti ed onori ebbe continuato splendore e decoro. Ma se emulando i chiari esempli de' Maggiori e l'amplissimo Senatore vostro Zio negli eccelsi Tribunali, Voi nei Serenissimi Comizj Giudicanti, e il ben colto e composto vostro Figlio ancora in

[22] Proposizione reggente: «La storia dirà».
[23] *Nel ms.* guai, probabile *lapsus*.

tenera età con vivo genio dilettandosi delle lettere, concordemente operate, per dimostrarvi impegnati a perpetuare nell'egregie azioni vostre la gloria de' Provavi[24], è certo che Crema tutta festosa per l'onore che da Voi le deriva consacra i suoi voti al più elevato vostro ingrandimento. Ed io, che nel più possibile modomi sono studiato di procurare alla Patria quel lustro che le conviene nel mettere in luce i di Lei fasti, m'ho ben da promettere dall'umanissima degnazione dell'Eccellenza Vostra il più generoso compatimento, se conoscendo in Voi vivo l'avito genio pel decoro di questa Città a voi tanto cara, non ho temuto[25] di pubblicare le patrie glorie[26] appunto sotto i rispettabili auspizj Vostri. Da questo riflesso nasce la mia fidanza di veder anche benignamente accolto ed aggrandito il tributo[27] che vi porgo nel protestarmi con profonda venerazione

di Vostra Eccellenza
Umilissimo Devotissimo Ossequiosissimo Servitore

[il *verso* della c. 49 è interamente cancellato]

Matteo Facchi, Marco Nava[28]

Una lettera ritrovata di Antonio Ronna IV a Cesare Cantù

1. I Ronna

All'interno di questa rivista è forse superfluo ricordare l'importanza degli stampatori di origine cremasca della famiglia Ronna. I Ronna hanno

[24] de' Proavi] de' vostri Proavi.
[25] non ho temuto] ho temuto.
[26] pubblicare le patrie glorie] pubblicare in unione delle vos- *ill.* le patrie glorie.
[27] il tributo] l'umilissimo tributo.
[28] Pur nella piena condivisione del lavoro, si devono a Matteo Facchi la stesura della nota introduttiva e a Marco Nava la cura dei testi.

avuto, infatti, un ruolo di primo piano all'interno del mercato librario dei secoli Sette e Ottocento all'interno del *milieu* cremasco prima e in quello italiano ed europeo poi[29].

La scelta onomastica dei Ronna, i cui membri principali a cavallo di XVIII e XIX secolo si chiamavano Antonio Ronna, ha richiesto l'identificazione attraverso l'asettica forma *Antonio Ronna I, II, III*, laddove i primi due membri della famiglia sono sicuramente gli elementi più interessanti sotto il profilo culturale nonché quelli che godono di una – seppur relativa – fortuna bibliografica. Rispetto alla scansione *vulgata*, il contributo di Matteo Facchi e Marco Nava, in questo numero di «Insula Fulcheria», restituisce con precisione la successione generazionale dei Ronna, identificando ben quattro Antonio Ronna – più un quinto attivo in Sud America agli inizi del Novecento – rispetto ai tre precedentemente ricordati[30]. La scansione generazionale delineata da Facchi e Nava è rappresentabile come segue[31]:

Antonio Ronna I (1745-1798);
Antonio Ronna II (1773-1821)

[29] Si ringrazia Nicolò Premi per la segnalazione e il coinvolgimento.
Per un inquadramento generale si rimanda a N.D. Premi, *Stampatori con la "religione della libertà"*, «Mondo Padano», Venerdì 1 settembre 2023, pp. 16-17; l'articolo di Premi si focalizza, in particolar modo, su Antonio Ronna I e II, personaggi centrali della 'dinastia' di stampatori. A proposito di Antonio Ronna I, si rimanda anche a F.P.A. Madonia, *Un intellectuel exilé dans la tourmente du Risorgimento: Antonio Ronna, lexicographe et professeur*, «Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde», 56, 2016, pp. 51-73. Ancora, informazioni bibliografiche si ritrovano in F.S. Benvenuti, *Ronna Antonio il vecchio*, *ad vocem* in *Dizionario biografico cremasco*, Crema, C. Cazzamalli, 1888, pp. 237-238 (Ronna I); F.S. Benvenuti, *Ronna Antonio il giovane*, *ad vocem* in *Dizionario biografico cremasco*, cit., pp. 237-230-243 (Ronna II, III). Per Antonio Ronna IV, invece, si rimanda al necrologio V. Stringher, *Tre lutti per la nostra Società. I. Antonio Ronna*, «Società degli agricoltori italiani. Bollettino quindicinale», VII, 1902 dicembre 15, nn. 22-23, pp. 896-900.

[30] Si rimanda a M. Facchi, M. Nava, *Novità per fra Agostino Cazzuli, Antonio Ronna, Bartolomeo Bettoni e Carlo Pellegrino Grioni*, in questo stesso numero di «Insula Fulcheria», pp. 355-365. L'articolo è dunque fondamentale anche per una moderna *mise à jour* della storia della famiglia di stampatori cremaschi.

[31] Si riprende l'articolo di M. Facchi, M. Nava, *Novità per fra Agostino Cazzuli*, cit.

Antonio Ronna III (1801-1866)
Antonio Ronna IV (1830-1902)

2. Brevi note su Antonio Ronna IV, a partire dal suo necrologio

All'interno del ms. Crema, Biblioteca Comunale, MSS 147, è conservata una lettera di un Antonio Ronna a Cesare Cantù (1805-1895)[32] preceduta da un cappello introduttivo sulla figura del mittente compilato da una mano non identificabile. Lo specchio introduttivo che accompagna la lettera, legge come segue:

> *Antonio Ronna, ingegnere civile, presidente del Consiglio su|periore di agricoltura in Francia, nato a Londra casualmente | il 10 dic. 1830, da Antonio, letterato e profugo, e da Mary | Pilton. Il nonno di lui* Antonio *(I°), era stampatore in | Crema; suo padre –* Antonio *(II) era studente di legge a Pa|via quando si compromesse nei fatti del 1821, e per sottrarsi alle | ricerche della polizia, fuggì in Grecia*[33]*, ed ivi combattendo rimase fe|rito, riparatosi a Londra ebbe a incontrarsi con Mary Pilton | dalla quale fu ospitato e curato. Sposatala, ne nacque* Antonio | (III)*, a cui appartiene questa lettera, e che pure salì in forma | di scienziato e scrittore*

Il profilo ricordato qui, in realtà, è quello di Antonio Ronna IV (1830-1902), «illustre ingegnere e agronomo»[34], e non di Antonio Ronna III come indicato nell'*accessus*. La numerazione errata è data dalla sovrapposizione biografica tra le figure di Ronna II e Ronna III in un unico personaggio, il Ronna II curato e sposato da Mary Pilton.

[32] Su Cantù, si rimanda almeno alla voce di M. Berengo, *Cantù, Cesare,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-2020, volume 18 (1975).

[33] Per F.S. Benvenuti, *Ronna Antonio il giovane*, cit., p. 241, Antonio Ronna scappa invece in Spagna.

[34] Secondo l'identificazione di Matteo Facchi e Marco Nava. La citazione si legge, invece, in V. Stringher, *Tre lutti per la nostra Società*, cit., p. 896.

Scopo del presente contributo è quello di pubblicare la lettera inedita, all'interno di uno scarno contesto biografico.

Le uniche notizie, agevolmente reperibili, che possediamo su Ronna IV si leggono nel necrologio curato dall'agronomo e funzionario udinese Vittorio Stringher (1860-1932) per il Bollettino della Società degli Agricoltori, nel 1902[35]. In occasione della sua morte, Antonio Ronna IV è ricordato da Stringher come membro onorario – un *unicum* – della Società degli Agricoltori.

Oltre al lavoro pratico, Stringher ricorda anche, con grande ammirazione dei membri della società, il lavoro di divulgazione che riguarda soprattutto i metodi di «Rothamsted da Lawes, Gilbert e i lavori del dott. Voelcker». Dietro al primo personaggio, si cela un errore di Stringher che non si accorge di aver scambiato antroponimo e toponimo, a partire da John Bennet Lawes, da Rothamsted (1814-1900). Lewes fu chimico e agronomo di fama, dedito agli studi sulla concimazione delle piante e alla produzione dei perfosfati industriali. Notevole fu l'intuizione di Ronna IV di tradurre Lawes, poiché i suoi studi ebbero eco in Inghilterra soprattutto a partire da *The Book of the Rothamsted Experiments* di A. D. Hall, del 1905[36]. A Lawes si associa sir Joseph Henry Gilbert (1817-1901), collaboratore del primo presso la stazione agraria sperimentale di Rothamsted e studioso del ciclo dell'azoto in natura. Infine, Augustus Voelcker, chimico agricolo. Anche qui un problema di omonimia rende arduo comprendere se si tratti di Augustus Voelcker padre (1822-1884) o del figlio John Augustus Voelcker (1854-1937), entrambi dediti allo studio sperimentale presso

[35] Anche Vittorio Stringher è personaggio notevole: dedito all'Agricoltura, si ritagliò un posto di primo piano nel Ministero di Agricoltura Industria e Commercio e nella sua biblioteca, a cavallo della fine dell'Ottocento, della Prima Guerra Mondiale e dei primi anni del Ventennio. Oltre alla attività di bibliotecario e funzionario, Stringher fu anche autore di saggi fondamentali sull'agricoltura in Italia, tra cui ricordo almeno V. Stringher, *L'istruzione agraria in Italia*, Roma, Tip. dell'Unione cooperativa editrice, 1900. Su Stringher, si veda almeno E. Loche, *Stringher, Vittorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-2020, volume 94 (2019).

[36] Cfr. A. D. Hall, *The Book of the Rthamsted Experiments*, London, John Murray, Albemarle Street, 1905.

la Woburn Experimental Station. I risultati di questo attento studio dell'agricoltura estera si esplicitano nei volumi *Rothamsted: Trente annés d'expériences agricoles de MM. Lawes et Gilbert* (1877); *Chimie appliquée a l'agriculture: travaux et expériences du dr. A. Voelcker* (1886-1888); *Rothamsted: Un demi-siècle d'espériences agronomiques de MM. Lawes et Gilbert* (1900). Il Ronna IV ebbe – si legge ancora in Stringher – grandi meriti per la miglioria dell'agricoltura nella Repubblica Francese, ma le sue proposte sarebbero risultate di un certo interesse per «risolvere il problema economico delle provincie meridionali del Regno»[37] e per il ministro Giuseppe De Vincenzi (1814-1903), proprietario fondiario. Il lavoro di Ronna IV si concentrò sull'aratura idraulica, l'utilizzazione delle torbide – residuo solido in sospensione di liquidi – per l'agricoltura e i lavori agricoli per i canali irrigui. Spiccano, inoltre, dei lavori di metallurgia e quelli dedicati alle opere di fisica e idraulica della «mente che può ben dirsi divina»,[38] Leonardo Da Vinci.

La bibliografia di Ronna IV è corposa: vale la pena ricordare qui alcuni titoli conservati anche alla Biblioteca di Crema, tutti legati alla seconda parte della vita di Ronna, tra cui *Essai sur l'agriculture des États-Unis d'Amérique*, il già citato *Chimie appliquée a l'agriculture: travaux et expériences du dr. A. Voelcker* e i tre volumi di *Les irrigations*[39].

Ancora sulle irrigazioni, si possono ricordare *Assainissement des villes*, o i lavori su canali di irrigazione specifici, es. *Les égouts de Rome* o *Le Tibre et les travaux du Tibre*[40]. Di altro soggetto, si ricordano alme-

37 V. Stringher, *Tre lutti per la nostra Società*, cit., p. 897.

38 Cfr. ivi, p. 899. Si rimanda al commosso ricordo dello Stringher per una panoramica bibliografica puntuale su Ronna IV.

39 Il riferimento è alle opere seguenti A. Ronna, *Essai sur l'agriculture des États-Unis d'Amérique: Le blé aux États-Unis d'Amérique, production, transports, commerce*, Paris, Berger-Levrault, 1880; A. Ronna, *Chimie appliquée a l'agriculture: travaux et expériences du dr. A. Voelcker*, Paris, Berger-Levrault, 1886; A. Ronna, *Les irrigations*, Paris, Firmin-Didot, 1888-1890.

40 Si rimanda a A. Ronna, *Assainissement des villes et des cours d'eau egouts et irrigations*, Paris, Viéville et Capiomont, 1872; A. Ronna, *Les égouts de Rome. Cloaques, égouts, collecteurs*, Paris, Typographie Chamerot et Renouard, 1897, anche in italiano *Le acque di Roma. Sorgenti, Acquedotti, Fontane*, Paris, Loescher, 1898; A. Ronna, *Le Tibre et les travaux du Tibre*, Paris, Typographie Chamerot et Renouard, 1898.

no *Les industries agricoles* ed *Essai historique et statistique sur la métallurgie*.[41]

3. Lettera di Antonio Ronna IV a Cesare Cantù

La lettera ha una sua importanza nella ricostruzione del profilo di Antonio Ronna IV, in quanto scarni sono i dati biografici.

Innanzitutto, sgombriamo il campo da un dubbio. Siamo veramente sicuri che anche la paternità di Antonio Ronna IV non sconti, in realtà, la confusione identificativa tra i vari membri omonimi? La sovrapposizione onomastica è foriera di incomprensioni – come già nel dizionario di Benvenuti – e, alla luce dell'assenza di dati biografici su Ronna IV, non è possibile escludere del tutto *a priori* l'identificazione dell'autore della lettera con Ronna III. A tal proposito, Stringher, nel suo necrologio di Ronna IV, non fa assolutamente menzione dell'attività culturale del defunto a Parigi.

Cerchiamo di fare luce sulla questione autoriale. La lettera è datata al 1857 e, all'interno della missiva, l'autore fa menzione del padre che invia a Cantù *mille amitiés*. Pertanto, nel 1857, a Parigi, ci devono essere due Antonio Ronna che scrivono. L'unica coppia di Ronna possibile è quella formata da Antonio Ronna III (padre, 1801-1866) e Antonio Ronna IV (figlio e scrivente, 1830-1902), poiché Antonio Ronna II è morto nel 1821.

La fama del destinatario permette di non indugiare troppo sul profilo di Cesare Cantù (1805-1895). Egli fu tra le figure più rappresentative della cultura storica e letteraria dell'Ottocento italiano. Storico, educatore e politico di orientamento cattolico e conservatore, legò il suo nome alla monumentale *Storia Universale* (1839-1846) e alla successiva *Storia degli Italiani* (prima ed. 1854), opere che ebbero vasta fortuna europea. Fu membro dell'Istituto Lombardo e deputato al Parlamento del Regno d'Italia. Il suo lavoro, sostenuto da un'enorme fortuna editoriale,

[41] Cfr. A. Ronna, *Essai historique et statistique sur la métallurgie*, Paris, Librairie polytechnique de Noblet e Baudry, 1864; A. Ronna, *Les industries agricoles*, Paris, Librairie agricole de la Maison rustique, 1869.

anticipa la costruzione di una coscienza storica unitaria e riflette l'intento di ricomporre, nella narrazione del passato, la frattura politica e morale dell'Italia ottocentesca.

Antonio Ronna IV scrive a Cantù in risposta a una probabile precedente lettera andata perduta. La lettera di Antonio Ronna IV riguarda la traduzione della *Storia degli Italiani* di Cesare Cantù in lingua francese[42]. Ronna prega Cantù di scusarlo per la sua lettera precedente, in quanto vi poteva filtrare l'idea di un mancato apprezzamento dello stile di Cantù; l'intento di Ronna era invece quello di sottolineare la differenza tra lo stile italiano e quello francese. Il ritardo della traduzione della *Storia* si deve, invece, al fatto che gli editori Didot non hanno ancora sciolto le riserve. La *Histoire des Italiens* comparirà, infatti, solo nel 1859, per Firmin Didot a partire dalla seconda edizione italiana del 1857[43]. L'*Histoire*, però, non vedrà alcun Antonio Ronna, né III né IV, come traduttori o curatori, poiché nella lettera, il nostro editore declina l'invito di Cantù a tradurre personalmente l'opera in francese; non si tratta di poca stima del primo verso il secondo, quanto della mancanza di tempo per svolgere degnamente l'operazione imponente. Eppure, Antonio Ronna ricorda a Cantù di conoscerlo bene, avendo letto e tradotto opere di Cantù in passato.

La lettera ci consegna un profilo diverso dello scienziato Antonio Ronna IV, che Stringher era meno interessato – sempre che ne fosse a conoscenza – a ricordare, ovvero quello dell'intellettuale e traduttore. Di fatto, le indicazioni bibliografiche offerte da Stringher iniziano con il 1866, mentre la lettera di Ronna è di circa dieci anni precedente: l'attività di editore e traduttore deve essersi quindi sviluppata propriamente nella giovinezza del nostro autore, per poi lasciare spazio – come sembra intravedersi già nella missiva – a impegni lavorativi di diversa natura, su tutti la ricerca in campo agricolo e idraulico per la quale si ricorda.

Seppur nella prospettiva limitata e occasionale di uno scambio epistolare, la lettera di Ronna IV a Cantù rappresenta una piccola luce su un profilo biografico alquanto dimenticato – complice anche l'omoni-

[42] C. Cantù, *Storia degli italiani*, Napoli, Lauriel-Marghieri, 1854, Volume I.
[43] Id., *Histoire des Italiens*, trad. par A. Lacombe, Paris, Firmin Didot, 1859.

mia – e su un protagonista di prim'ordine della vita culturale europea di fine Ottocento.

4. Edizione del testo

Nella restituzione testuale, gli interventi editoriali sono minimi, trattandosi di un autografo ottocentesco. La barra | indica l'*a capo* del manoscritto. Anche la punteggiatura e le sottolineature rispettano l'*usus* di Antonio Ronna. Lo scioglimento delle abbreviazioni o le correzioni di accentazione sono indicati in nota.

> [1r] Mon cher Monsieur[44], | Je regrette que dans ma dernière | lettre j'ai pu vous donner lieu de | supposer que je critiquais votre | style, tandis que je m'attaquais | <u>généralement</u> au style ou mieux | au génie de la langue italienne, | si opposé à celui de la langue | française. Je vous ai lu avec trop | d'attention, et j'ai assez traduit de | vos ouvrages pour savoir combien | la langue que vous maniez devient | concise et nerveuse sous votre plume | et pour me pénétrer de la difficulté | qu'il y a à vous rendre en français. | Mais là n'est pas la question. | Actuellement, M.M. Didot ne sont | pas encore disposés à traduire | votre *Histoire des Italiens.* Le moment, | disent-ils, n'est pas propice : les ‖ [1v] intérêts matériels ont pris le dessus ; | on ne lit plus les œuvres sérieuses et | par conséquent on ne les <u>vend</u> plus. | Avant de s'embarquer dans cette | grosse affaire les M.M. veulent | attendre ; et ils m'ont assuré qu'ils | vous écriraient pour vous prier | de patienter, tout en vous <u>promettant</u> | de vous publier plus tard. | Quelque regrettable que soit | le retard pour vos intérêts, je n'ai | pas lieu d'en être personnellement | fâché. J'ai réfléchi en effet à | la peine que me coûterait la | révision de la besogne des collaborateurs | que je pourrais avoir : et j'ai | tout-à-fait abandonné l'idée | de vous traduire tout seul. Il | est impossible dans la position que | j'occupe au Crédit Mobilier, que | je puisse prendre sur moi la

[44] Nel *bas de page* «M. C. Cantù».

| responsabilité d'un travail aussi || [2r] pénible et surtout aussi long. Lorsque | mon père vous écrivit pour la | première fois que j'étais prêt à | accepter votre proposition, je n'avais | que les galons de caporal ; aujourd'|hui je suis secrétaire du secrétaire général de la Compagnie[45] et j'ai de | l'ouvrage par-dessus la tête !! Ça | ne serait donc qu'à mes heures | de repos et de loisir que je | pourrais travailler à votre traduction | qui M.M. Didot voudront sans doute[46] mener | bon train dès qu'ils se seront | décidés. Peut-être plus tard, | si je monte encore dans l'échelle[47] | hiérarchique, je pourrai revenir | sur ma résolution, mais en ce | moment je ne saurais, sans | mon détriment considérable, | m'engager ni pour six ni pour | un volume. Et[48] autant plus que | j'ai promis de donner 3 volumes || [2v] de traduction à Hachette pour la | fin de l'année[49] et je ne les ai pas | encore commencés. | J'ai fait vos commissions. | On s'est assuré si l'envoi de votre | *Histoire Universelle*[50] avait été fait à M. | Gaillard – Le *Bulletin des sociétés* | *des Savantes* ne se publie plus – | Mon père attend avec impatience la lettre de son cher Comte, et | vous prie d'accepter mille amitiés. | Recevez aussi, mon cher | Monsieur, mes très dévoués[51] | compliments.

A. Ronna

Paris 6 Mai 1857

Federico Guariglia
(Università degli Studi di Genova)

45 *Compagnie* abbreviato in *C* ie.
46 *sans doute* in interlinea superiore con segno di aggiunta.
47 Nel ms. *echelle.*
48 Nel ms. *E.*
49 Nel ms. *anneé.*
50 Abbreviato *Hist. Univ.*
51 Nel ms. *devoués.*

Una nota di collezionismo cremasco: un cartone inedito di Giacomo Trécourt

In una collezione privata cremasca, rimasto sinora inedito, si cela un cartone (Fig. 1) eseguito per un'opera ben nota alla critica, che spicca per il suo prestigio figurativo[52]: si tratta della pala d'altare dedicata a *L'Immacolata Concezione* (Fig. 2) di Giacomo Trécourt (Bergamo, 1812 - Pavia, 1882), conservata nella chiesa parrocchiale di San Martino, Carlo Borromeo e Natività della Beata Vergine ad Adrara San Martino, in provincia di Bergamo.

Trécourt, nato da padre francese e madre bergamasca, ebbe sin dalla giovane età una dote artistica che spinse il padre a iscriverlo presso l'Accademia Carrara, dove a partire dal 1829 frequentò i corsi tenuti da Giuseppe Diotti (Casalmaggiore, 1779-1846) e ottenne diverse onorificenze. Sin dall'esordio creativo, il pittore affrontò diversi generi, spaziando dallo studio dal vero al ritratto, dai soggetti sacri a quelli storici. Nel 1837 egli iniziò ad ampliare la sua fama, varcando i confini bergamaschi e proponendo le sue opere alle mostre annuali dell'Accademia di Brera. Qualche anno più tardi, nel 1842, venne nominato direttore della Civica Scuola di Pittura di Pavia. Da questo periodo pavese, che coincide con la sua maturità artistica, la partecipazione alle mostre diventò sporadica e principalmente confinata all'ambito milanese, inoltre si dedicò molto all'attività direzionale dell'istituto civico, dove

[52] Ringrazio Italo Buzzi per avermi mostrato il cartone posseduto dalla famiglia. Il grande disegno, applicato su una tela per scopo conservativo, è appartenuto alla collezione del restauratore cremasco Bruno Buzzi ed è contrassegnato a tergo da un'etichetta su cui è riportato un «50». Detto numero trova riscontro in un taccuino, conservato nell'archivio della famiglia Buzzi titolato al suo interno «Valori da inventario anno 1976»; sotto la sezione «Disegni e Acquarelli»; il restauratore ha registrato anche il cartone preso in esame, descrivendolo come «Disegno ovale grande – Madonna a mani giunte – Carnovali detto Piccio». Da questa nota di inventario si comprende che Buzzi attribuiva l'opera già menzionata, plausibilmente su base stilistica, al pittore Giovanni Carnovali detto il Piccio (Montegrino Valtravaglia, 1804 - Cremona, 1873). Ringrazio inoltre quanti, in fase di ricerca e di studio, mi hanno aiutato e consigliato: Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Bergamo, Fausto Angelini, Alessandro Barbieri, famiglia Buzzi, Matteo Facchi, Andrea Papini, Vanessa Lucchini.

Fig. 1. Giacomo Trécourt, *L'Immacolata Concezione*, 1847 circa, cartone, 120 x 93 cm. Crema, collezione famiglia Buzzi.
Fig. 2. Giacomo Trécourt, *L'Immacolata Concezione*, 1847, olio su tela, 265 x 135 cm. Adrara San Martino, chiesa parrocchiale di San Martino, Carlo Borromeo e Natività della Beata Vergine (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

ebbe tra gli allievi più celebri Federico Faruffini (Sesto San Giovanni, 1833 - Perugia, 1869) e Tranquillo Cremona (Pavia, 1837 - Milano, 1878)[53].

L'Immacolata Concezione (Fig. 2) si colloca nel punto intermedio della carriera artistica di Trécourt. Infatti, l'artista stipulò il contratto

[53] G. Toffetti, *Giacomo Trécourt a Bergamo e a Pavia*, «Bergomum», X, 2, aprile-giugno 1936, pp. 75-96; F. Mazzocca, *Giacomo Trécourt*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*. I, *Il primo Romanticismo. L'Accademia*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 445-481; S. Milesi, *L'Ottocento a Bergamo da Diotti a Scuri a Ermenegildo e Rinaldo Agazzi*, Bergamo, Corponove Editrice, 1995, pp. 201-203; M. Bonanomi, *Trécourt, Giacomo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVI, Roma, Treccani, 2019, pp. 642-645.

per l'opera con la Fabbriceria di Adrara San Martino il 5 novembre 1843[54] e terminò la pala nel 1847, anno nel quale, come previsto dagli accordi, venne esposta nelle gallerie dell'Accademia di Brera, nello specifico nella sala XVI[55]. Qui il dipinto non passò inosservato alla critica, che si divise avanzando sia giudizi positivi[56], sia aspramente negativi[57]. Dell'opera tornò a parlare Giuseppina Toffetti, che la descrisse accuratamente, precisando che essa arrivò nella parrocchiale di Adrara nel 1850, dove la vide sul secondo altare a sinistra, entro un'ancona di marmo[58], dov'è ancora ubicata. In seguito venne citata da Luigi Pagnoni[59] e Fernando Mazzocca che, nella biografia dedicata all'artista, segnalò il contratto tra il pittore e la Fabbriceria di Adrara San Martino, ricordò il passaggio all'esposizione di Brera e i giudizi della critica e aggiunse che la pala, caratterizzata da uno stile purista, seppur mal giudicata ebbe influenze successive, come dimostrano la tangenza iconografica e la gradazione cromatica dalle tonalità fredde che condivide con l'*Immacolata Concezione* di Faruffini, eseguita nel 1857 e conservata nel Duomo di Pavia[60]. Le menzioni successive sono di

54 Archivio Parrocchiale di Adrara San Martino, armadio A, faldone 1, cartelletta *Giacomo Trécourt*, doc. *Contratto di locazione d'opera*, 5 novembre 1843. Nel contratto, articolato in quattro punti, sono discusse le dimensioni e l'iconografia dell'opera, le tempistiche di consegna e l'esposizione del dipinto a Brera una volta ultimato, la ricompensa e il rimborso delle spese, infine le condizioni riguardanti il contratto.

55 *Esposizione delle opere di Belle Arti nelle gallerie dell'I. R. Academia per l'anno 1847*, Milano, Tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1847, p. 30 n. 231.

56 P. A. C., *Parte Italiana. Pubblica mostra di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera. III. Pittura sacra*, «La Fama», VII, 78, 30 settembre 1847, pp. 309-310, a p. 309.

57 A. Piazza, *Appendice. I. R. Palazzo di Brera. II*, «Gazzetta Privilegiata di Milano», 259, 16 settembre 1847, pp. 1021-1023, a p. 1022; M. C., *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», semestre II, luglio 1847, pp. 339-360, a p. 344; S. Mazza, *Belle Arti. Esposizione nell'I. R. Palazzo di Brera in Milano. 1847*, «L'Italia Musicale», I, 10, 8 settembre 1847, pp. 73-75, a p. 75; S. Rossi, *Esposizione di Belle Arti in Milano. 1847. II. Della pittura sacra*, «Il Mondo Illustrato», 42, 16 ottobre 1847, pp. 662-666, a p. 662.

58 G. Toffetti, *Giacomo Trécourt*, cit., pp. 86, 90.

59 *Appunti di Storia e Arte. Chiese parrocchiali bergamasche*, (*Monumenta Bergomensia, LII*), a cura di L. Pagnoni, Bergamo, Edizioni "Monumenta Bergomensia", 1979, p. 46.

60 F. Mazzocca, *Giacomo Trécourt*, cit., pp. 446-447, 466-467.

Silvana Milesi[61], Bruno Bellini[62], Simona Falconi e Salvatore Tancredi, i quali furono concordi nell'individuare nella composizione delle reminiscenze barocche[63]. Omar Cucciniello dedicò una scheda al dipinto in occasione della mostra *Sacro Lombardo. Dai Borromeo al Simbolismo*. Egli notò nella composizione un'iconografia dell'Immacolata tradizionale e osservò nello stile le istanze puriste e la luminosità vaporosa giocata sulla variazione delle tinte, in linea con le tendenze accademiche francesi[64]. L'opera fu inoltre ricordata nella voce biografica dedicata al pittore da Matteo Bonanomi[65]; in seguito venne presa in analisi da Paola Silvia Ubiali, che ne ricordò il caratteristico stile purista che la contraddistingue, adottato da Trécourt dopo il viaggio a Roma avvenuto nel 1845[66]. Da ultimo Lanfranco Ravelli notò nel dipinto un clima di fede già predisposto al dogma riguardo all'Immacolata Concezione, che verrà annunciato da papa Pio IX sette anni dopo la realizzazione dell'opera, l'8 dicembre 1854[67].

Dalla lunga vicenda critica qui riassunta emerge il profilo di un'opera che si colloca tra tradizione e innovazione e, seppur vada oltre allo stile propriamente accademico, avvicinandosi al movimento purista, è debitrice – in termini tecnici – di tale formazione. Infatti, Toffetti notò nella figura della Vergine un «disegno accuratissimo che attraverso i panni ricerca l'armonia delle forme»[68], apportato certamente sulla tela mediante il cartone, che serviva all'artista, oltre che

[61] S. Milesi, *L'Ottocento a Bergamo*, cit., pp. 108 (fig.), 202.

[62] B. Bellini, *Valle di Adrara appunti di storia*, Brescia, IGB, 1997, pp. 146 (fig.), 147.

[63] S. Falconi, S. Tancredi, *Parrocchia dei Santi Martino e Carlo Borromeo e Natività della Beata Vergine, Adrara San Martino. Dipinti e affreschi*, Adrara San Martino, Gruppo Ricerca Storica onlus, 2008, p. 7.

[64] O. Cucciniello, scheda, in *Sacro lombardo. Dai Borromeo al Simbolismo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 2010 - 6 gennaio 2011), a cura di S. Zuffi, Milano, 24 Ore cultura, 2010, pp. 128-129, a p. 128.

[65] M. Bonanomi, *Trécourt, Giacomo*, cit., p. 644.

[66] P.S. Ubiali, *Il peso del Neoclassicismo. Sul filo della tradizione tra Ottocento e Novecento a Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», CVIII, 2021, pp. 62-73, a pp. 68 (fig.), 69.

[67] L. Ravelli, *I dipinti dell'Ottocento nella chiesa parrocchiale di Adrara San Martino*, «La Rivista di Bergamo», CXIII, 2023, pp. 46-51, a pp. 46 (fig. 1), 47.

[68] G. Toffetti, *Giacomo Trécourt*, cit., p. 86.

per la trasposizione delle proporzioni del soggetto dalla carta al tessuto, anche per delineare i particolari a grandezza naturale e per definire il chiaroscuro. Del grande disegno impiegato da Trécourt per l'esecuzione dell'opera rimane la parte superiore rappresentante la Madonna a intero busto (Fig. 1).

Questa nota di collezionismo è alquanto singolare, infatti in un'altra raccolta privata cremasca si conservano quattro cartoni connessi alla parrocchiale di Adrara San Martino, che Trécourt utilizzò per dipingere la tela lì ubicata raffigurante il *Miracolo di San Martino* del 1854[69]. Come questi ultimi disegni, quello dedicato a *L'Immacolata Concezione* presenta un tratto lineare e un chiaroscuro perfettamente sfumato con il carboncino, unito a qualche tocco di gessetto bianco, che rende plastica, di un realismo tangibile la figura della Vergine, tanto da far recepire allo spettatore la morbidezza dei panneggi, la delicatezza della pelle e la sua emotività, sofferta e dignitosa.

Gabriele Valesi
(Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

[69] *Dai bozzetti agli spolveri agli affreschi. Percorsi d'arte del XIX secolo nel Cremasco*, catalogo della mostra (Crema, Fondazione San Domenico, 9 dicembre 2018 - 21 gennaio 2019), Crema, Fondazione San Domenico, 2018, pp. 59-61.

Recensioni

Simone Ravara, *Le pietre ritrovate. Antichi indicatori stradali in provincia di Cremona*, Offanengo, Museo della Civiltà Contadina «Maria Verga Bandirali», 2025

È con piacere un po' nostalgico che si legge un libro (pionieristico anche a livello nazionale) come quello di Simone Ravara, naturalista e direttore del Museo Paleoantropologico del Po (S. Daniele Po), che ci parla di viaggi e strade di un tempo lontano, di cui quelli della mia non giovane generazione hanno fatto a tempo a cogliere, andando in giro in bicicletta da ragazzi, gli ultimi resti prima dell'oblio.

Il libro inizia tratteggiando sinteticamente la storia di come l'uomo abbia contrassegnato i percorsi fin dalla preistoria. Si riporta il fatto che gli allineamenti di *menhir* sono stati interpretati anche come segnalatori di località e indicatori di direzione. Poi sono citati gli *alamat*, monoliti o cumuli di pietre che al tempo dei faraoni consentivano nel deserto di non perdere la pista. E cumuli di pietre con funzioni segnaletiche sono presenti in molte culture, sia programmaticamente edificati che cresciuti spontaneamente con le pietre che vi hanno progressivamente aggiunto i passanti. Ancora oggi lungo i sentieri alpini i bolli segnavia colorati su roccia sono sostituiti alle quote più alte dagli omini di pietra, percepibili anche sotto la neve.

Ma i precursori dei sistemi moderni di segnaletica stradale sono stati ovviamente i romani, con i loro miliari regolarmente collocati lungo le vie pubbliche. In Europa è solo con l'età moderna che la pratica viene ripresa in modo sistematico, in provincia di Cremona (la sua parte imperial regia, quindi non il Cremasco che ancora per poco era veneziano) nella seconda metà del '700. E così, tra il tardo Settecento e il primo Ottocento si attuò un capillare programma di sistemazione delle strade e di collocazione di miliari in pietra, preferibilmente realizzati in granito bianco di Montorfano, pietra che, dalle cave in riva al lago Maggiore, poteva viaggiare con costi modesti lungo il Ticino, i navigli lombardi e il Po.

Dopo l'excursus storico iniziale, Simone Ravara inizia a illustrare la sua ricerca, che ha portato all'individuazione e mappatura di 302 pietre di segnalazione stradale, numero necessariamente provvisorio perché la pubblicazione stessa del suo libro potrebbe fruttargli nuove segnalazioni. Oltre alla ricerca sul campo fatta con uscite sul territorio in bicicletta o automobile, l'autore si è avvalso di uno strumento che la tecnologia informatica mette a disposizione di tutti: la funzione Street View di Google Maps. Ci vuole pazienza a percorrere in modo virtuale le strade di campagna con Street View, ma si consuma meno benzina.

Segue la parte principale del volume, con una descrizione delle tipologie di pietre, dell'epoca di posa, del materiale utilizzato, delle informazioni che riportano, dello stato di conservazione, della distribuzione. Infine, si ritorna alla storia, ma stavolta più recente, novecentesca, che Simone Ravara chiama «Fine di un'epoca», nel corso della quale le pietre, che la velocità degli autoveicoli rende obsolete, vengono sostituite dalla cartellonistica in metallo, a rapida evoluzione nel tempo, senza però scomparire del tutto, con i cippi miriametrici degli anni '30 del Novecento come ultimo avatar.

Il testo termina qui, ma ci sono ancora tre importanti appendici: la prima riporta fotografie e trascrizioni (stilizzazioni) di tutte le pietre ritrovate, la seconda è una tabella riportante tutti i dati significativi di ciascuna pietra. Infine, la terza appendice riporta il contenuto di alcune segnalazioni pervenute all'autore quando il volume era in procinto di essere stampato, prima esemplificazione della crescita pronosticata di pietre ritrovate. Ricordo anche la fitta trama di interessantissimi riferimenti bibliografici e sitografici.

Come concludere la recensione di questo libro, poetico e scientifico insieme? In primo luogo, dando il merito a Simone Ravara di suscitare interesse con esso alla più negletta delle discipline, la geografia. Geografia che non è innanzitutto l'ingestione passiva di nozioni che molti le attribuiscono, ma la capacità di comprendere e valorizzare gli spazi in cui viviamo, che percorriamo e a volte contribuiamo a rovinare. In secondo luogo, il merito di suscitare interesse verso la seconda più negletta disciplina, la storia, specialmente quella con la s minuscola, che non si occupa di re, eroi e battaglie ma della vita di tutti i giorni. E infine, quello di dare delle indicazioni più o meno esplicite su come regolarsi con le pietre superstiti, che è meglio non rifunzionalizzare impropriamente (vedi quelle ricollocate lungo la ciclovia Postumia, inoltre inopportunamente reincise sul retro con la scritta «Ciclabile Postumia»), ma è indispensabile rispettare e corretto restaurare per renderle di nuovo leggibili. E in generale, come nota Valerio Ferrari nella sua acuta presentazione,

far conoscere un altro tassello di quel museo diffuso che è il nostro paesaggio stratificato di segni, che aspettano solo di essere letti, interpretati e interconnessi. Direi, come ha fatto nel suo libro Simone Ravara, svelati.

Bruno Mori
(Museo della civiltà contadina «Maria Verga Bandirali»)

Lorenzo Mascheretti, *L'intarsio ligneo all'incrocio delle arti. L'opera di fra Damiano Zambelli 1480 circa - 1549*, Roma-Bristol (USA), «L'Erma» di Bretschneider, 2024

Trecentonovantesei pagine ampiamente illustrate, grafica curata, carta patinata, immagini di insieme e di dettaglio di chiara leggibilità anche quando la stampa in bianco e nero non regge il confronto con gli splendidi inserti a colori, talora al vivo: il volume di Lorenzo Mascheretti raggiunge senza sforzo, anche per la preziosità materica dei soggetti trattati, gli elevati standard di qualità de «L'Erma» di Bretschneider.

Il valore del volume, tuttavia, travalica la piacevolezza di possedere un oggetto che appaghi gli occhi e il tatto dei lettori più raffinati; il valore sta nella trama storica che l'autore costruisce sì per un pubblico di specialisti, ma regalando tutti gli elementi necessari alla comprensione del tema anche per chi fosse meno esperto dell'intarsio di legname.

Questo è un libro di solido e – si potrebbe dire – tradizionale impianto critico, che sceglie la biografia d'artista come oggetto di studio, ma la rinnova nella sua essenza perché merge più metodi di indagine: non è il catalogo di un artista e non è una biografia in senso stretto, è uno spaccato della vita, dell'attività, dei rapporti professionali e sociali e della cultura artistica dei luoghi ove il protagonista della narrazione si trova a operare. Fra Damiano Zambelli (Bergamo, 1480 circa – Bologna, 1549), converso domenicano, bergamasco di nascita e veneziano di formazione, dopo gli esordi professionali nella città natale trova in Bologna il luogo di radicamento della sua bottega (dal 1528), che cresce in collaborazioni e in fama, tanto che egli rappresenta uno dei più resilienti artefici nell'arte della tarsia.

Nel cuore del Cinquecento questa tecnica che necessitava di importanti specificità professionali, rare ormai da ottenere nel progressivo diradarsi dei maestri che ne erano stati i protagonisti nel corso del XV secolo, trova in fra Damiano un abile interprete, che riesce a piegare a proprio vantaggio le fragi-

lità intrinseche dell'intarsio, grazie all'aggiornamento grafico e iconografico rispetto alle altre arti – particolarmente l'incisione e la pittura – alle collaborazioni con gli artisti più richiesti, alla capacità di intercettare committenti d'eccezione, volgendo la sua arte alla produzione di oggetti anche al di fuori dei tradizionali ambiti di applicazione: «fuori dai cori» scrive Mascheretti (2024, p. 19), non più solo specchi di tarsia per arredi liturgici entro il riserbo delle clausure conventuali, ma oggetti di lusso per privati di rango come l'imperatore Carlo V.

Il volume accoglie quattro capitoli che, come detto, aprono quattro finestre sulla scena dei luoghi frequentati da Zambelli. Essi affrontano rispettivamente gli esordi dell'artista tra Venezia, Cremona e Bergamo; il contesto dell'arte dell'intarsio e dell'intaglio a Bologna prima dell'arrivo di fra Damiano; i primi anni bolognesi del maestro (1528-1535) già attivo in San Domenico, ma anche per privati e per altre città come Perugia, Genova e Parma; la maturità con l'ingente commessa dei cinquantasei sedili del coro di San Domenico a Bologna.

È proprio nella Bologna della seconda metà del XV secolo che, come scrive Mascheretti, «non si era sviluppata una tradizione specificamente locale dell'arte della lavorazione del legno, ma si era registrata in questo settore la presenza frequente di artisti forestieri» (Mascheretti, 2024, p. 67), provenienti da aree dove, invece, l'intarsio ligneo poteva contare sulla formazione di numerosi artefici che trovavano poi fortuna in luoghi altri rispetto a quelli natii. È questo il caso di Agostino De Marchi da Crema che, con i figli Giacomo, Nicolò, Taddeo e Biagio, stabilisce a Bologna una bottega in attività per più di ottant'anni (S. Guarino, *De Marchi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, vol. 38, *ad vocem*). Tra le opere di Agostino De Marchi nella città felsinea si possono contare i sedili per la cappella Bolognini in San Petronio, in collaborazione con Marco Zoppo, e un «retablum» per il Collegio di Spagna, entrambi lavori della fine degli anni cinquanta; il coro maggiore per la stessa basilica di San Petronio (1467-1479), occasione di contatto con Francesco del Cossa, per il quale De Marchi realizza nel 1473 anche la «capsa» del Polittico Grifoni. Sempre per San Petronio l'artista cremasco lavora al pulpito (1470), nella realizzazione di un modello ligneo per un candelabro da cero pasquale, all'organo (1472-1476), al leggio del coro (1474), e fornisce un disegno per il coronamento del campanile (1490), a testimonio dello slittamento, non così infrequente per i maestri del legno, nell'ambito dell'elaborazione di idee e soluzioni per l'architettura. Nel passare la conduzione della bottega al figlio Giacomo troviamo i De Marchi attivi a Bologna nella realizzazione di cornici per pale d'altare (e che pale!), come

per L'*Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Costa in San Giovanni in Monte (agosto 1500; cornice oggi perduta).

I figli di Agostino De Marchi segnano, anche a Bologna come avviene in altri centri, il passaggio dalla tradizione "lendinaresca", tutta basata sugli scorci prospettici volumetrici, a quella figurativa, decorativa e pittorica che da fra Damiano è in seguito portata agli estremi nella rivalità con la pittura del secondo quarto del Cinquecento: «Giacobo e suoi fratei quel de Augustino figure e prospettiva io non so dire che parno vive e vere» canta Giovanni Filoteo Achillini nel suo poema *Viridario*, composto entro il Natale del 1504 (G.F. Achillini, *Viridario de Gioanne Philotheo Achillino Bolognese*, Bologna, per Hieronymo di Plato bolognese, 1513, p. CLXXXIXr). Sono Taddeo e Biagio De Marchi a essere protagonisti delle attestazioni più tarde: nel 1513 entrambi firmano due teste di *San Pietro* e *San Paolo* per il coro della cattedrale di Faenza e nel 1521 preparano la tavola che deve accogliere lo *Sposalizio della Vergine* di Girolamo Marchesi da Cotignola per la chiesa di San Giuseppe in Galliera a Bologna. Inoltre, tra il 1538 e il 1539 il solo Biagio è impegnato nella realizzazione del coro di San Giacomo della Certosa: qui De Marchi intaglia ventidue sedili, che si riconoscono nella porzione verso l'ingresso del mobile attuale (undici per lato), la cattedra e il leggio (gli altri stalli del coro sono secenteschi).

L'opera di fra Damiano Zambelli 1480 circa - 1549 di Lorenzo Mascheretti è il volume vincitore del *Premio Erminia Bretschneider per la Storia dell'arte e dell'architettura 2023* e va detto (!), non solo e non tanto per l'autore, la cui maturità scientifica e acribia sono giustamente lodate nelle due introduzioni a firma di Alessandro Rovetta e Marzia Faietti, ma perché è un segno, è la prova che oggi l'intarsio ligneo non è più un'arte accessoria, anzi si trova davvero «all'incrocio delle arti» – come scriveva André Chastel (*I centri del Rinascimento. Arte italiana 1460-1500*, Milano, Rizzoli, 1965, p. 245) e come ricorda il titolo di questo volume –, si colloca cioè «in un continuo scambio vicendevole con le altre discipline artistiche e i loro rappresentanti» (Mascheretti, 2024, p. 17). E così, proprio come gli intarsiatori del XVI secolo, anche lo storico dell'arte che di questi si occupi è obbligato a dotarsi di competenze articolate sulla pittura, sulla grafica e il disegno, sul linguaggio architettonico, sulle dinamiche sociali e di committenza, perfino sul collezionismo di oggetti spesso difficili da tracciare, oltre ad acquisire conoscenze tecniche sui materiali e i processi di ideazione e produzione delle opere lignee, che nessuna scuola di specializzazione o corso di laurea fornisce, e che necessitano, per ammissione dello stesso autore, di un confronto diretto con i restauratori.

Studiare l'intarsio ligneo, insomma, è una sfida oltre le naturali vocazioni dello storico dell'arte, sfida che Lorenzo Mascheretti ha abbracciato fin dall'inizio del suo brillante percorso di giovane ricercatore e che in questo volume trova l'articolazione che merita nella cornice di un'avvincente narrazione.

Jessica Gritti
(Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani)

Bollettino bibliografico di interesse cremasco

a cura della Biblioteca Comunale di Crema

Ambiente

A. Dellera, *Aquarius. Antologia del Cremasco. La natura tra acqua, terra e cielo. Testimonianze, tradizioni, fotografie, giornalismo con erbario*, Crema, Alvaro Dellera, 2024.

Antropologia

Orti, broli e chiosi nell'economia cremasca di ieri e di oggi, Offanengo, Museo della civiltà contadina «Maria Verga Bandirali», 2024.

Pensieri a due ruote. La bicicletta nel Cremasco tra meraviglia e fatica, Crema, Gruppo Antropologico Cremasco, 2024.

W. Venchiarutti, *Draghi e dragonidi. Miti, fiabe e realtà di inquietanti presenze*, Roma, Gagio Edizioni, 2024.

W. Venchiarutti, *I simboli della Cattedrale di Crema*, (*Quaderni di Antropologia Sociale*, 8), Crema, s.e., 2024.

Egittologia

D. Comelli, V. Capogrosso, C. Orsenigo, A. Nevin, *Dual Wavelength Excitation for the Photoluminescence Lifetime Imaging of Painted Ancient Egyptian Objects*, in «Heritage Science» 4, 21, 2016.

C. Orsenigo, *A life dedicated to Egypt: Carla Maria Burri & the new Egyptian section of the Museum of Crema in Italy,* in «KMT: a Modern Journal of Ancient Egypt», 31, 3, 2020, pp. 49-55.

C. Orsenigo, *I bronzetti egizi del Museo di Crema tra conservazione e studio* (Appendix di I.B. Perticucci e R. Reale), in *Atti del XX Convegno di Egittologia e Papirologia, Siracusa, 30 settembre - 3 ottobre 2021*, a cura di

A. di Natale, C. Basile, (*Quaderni del Museo del Papiro*, XIX), Siracusa, Istituto Internazionale del Papiro, 2023, pp. 171-180.

C. Orsenigo, *Le terrecotte egizie di Epoca romana del Museo di Crema: uno studio in corso*, in *Atti del XXII Convegno di Egittologia e Papirologia, Siracusa 28 settembre - 1°ottobre 2023*, a cura di A. Di Natale, C. Basile, (*Quaderni del Museo del Papiro*, XXI), Siracusa, Istituto Internazionale del Papiro, 2025, pp. 9-18.

C. Orsenigo, *Su due reperti egizi recentemente acquisiti dal Museo di Crema*, in «Egitto e Vicino Oriente», 45, 2022, pp. 103-108.

C. Orsenigo, *Su due reperti policromi della "Collezione Burri": Museo Civico di Crema e del Cremasco inv. 2172 e 2173*, in *Atti del XVIII Convegno di Egittologia e Papirologia, Siracusa, 20-23 settembre 2018*, a cura di A. di Natale, C. Basile, (*Quaderni del Museo del Papiro*, XVII), Siracusa, Istituto Internazionale del Papiro, 2020, pp. 69-75.

C. Orsenigo, *Su una collezione lombarda recentemente acquisita dal Museo di Crema*, in *Atti del XIX Convegno di Egittologia e Papirologia, Siracusa, 1-4 ottobre 2020*, a cura di A. di Natale, C. Basile, (*Quaderni del Museo del Papiro*, XVIII), Siracusa, Istituto Internazionale del Papiro, 2022, pp. 143-152.

C. Orsenigo, *The Egyptian Section of the Civic Museum of Crema (Italy) and its latest additions*, «Prague Egyptological Studies», XXXII, 2025, pp. 7-20.

C. Orsenigo, *The new Egyptian Section of the Museum of Crema (Italy)*, in «Comité International pour l'Égyptologie – e-newsletter», 14, 2020, p. [4].

Filosofia

P. Carelli, *Nel solco di Severino: appunti per una filosofia della caverna*, Crema, Caffè filosofico, 2024.

G. Vailati, *Scritti dal «Leonardo»*, a cura di L. Natali, (*Le filosofie in Italia*), Napoli, Bibliopolis, 2024.

Poesia

S. Scaravaggi, *Un editore poeta: Simone Bandirali*, «La Biblioteca di via Senato –Milano. Mensile di bibliofilia e storia delle idee», XVII, 2025, 7-8, 173, pp. 15-21.

Storia

G. Albini, *Caterina degli Uberti e il suo assassino: una vittima devita alla Vergine (Crema, 1490)*, in *"Personae". Microstorie medievali di vita religiosa*, a cura di M.T. Brolis e S. Corraro, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 2022, pp. 123-135.

G. Albini, *Piniano, la villa di palazzo Pignano, la chiesa piacentina, le sorti di un patrimonio fondiario tra IV e XI secolo*, in *Studi di storiografia e storia antica. Omaggio a Pier Giuseppe Michelotto*, a cura di M. Bellomo, Roma 2018, pp. 13-26.

G. Albini, *Una festa rinascimentale a Crema: Malatesta Baglioni e il Carnevale del 1526*, in *A banchetto con gli amici. Scritti per Massimo Montanari*, a cura di T. Lazzari e F. Pucci Donati, Roma, Viella, 2021, pp. 503-516.

E. Benzi, *Casale Cremasco - Vidolasco. La storia attraverso Podestà e Sindaci*, Casale Cremasco - Vidolasco, [Comune di Casale Cremasco - Vidolasco], 2025.

E. Concina, *La Macchina Territoriale. La progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Roma, Officina Libraria, 2024.

C.A. Jamieson, *The Crossing of Borders: The Legations of John of Crema, 1124-1125*, in *Borders and the Norman world. Frontiers and boundaiers in medieval Europe*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2023, pp. 215-241.

L. Merletti, *Rubbiano. Una lunga storia*, Rubbiano, s.e., 2024.

G. Nigro, *Agostino Vanelli. Sindaco della Liberazione*, Milano, Biblion edizioni, 2025

F. Pagnoni, *Selezione e circolazione dei giudici ai malefici nel dominio visconteo fra Tre e Quattrocento*, in *Liber sententiarum potestatis Mediolani (1385). Storia, diritto, diplomatica e quadri comparativi*, (*Notarium itinera*, VII) pp. 61-81.

S. Ravara, *Le pietre ritrovate. Antichi indicatori stradali in provincia di Cremona*, (*Ricognizioni*, 1) Cremona, Edizioni Fantigrafica, 2025.

Storia della chiesa

R. Dasti, S. Riboldi, F. Schiavini, *Aperto alle sorprese di Dio. Don Marco Cè: il periodo cremasco (1925-1970)*, Crema, Centro Editoriale Cremasco, 2025.

Storia della letteratura

S. Scaravaggi, *Una vita per la cultura. Tra libri e carte di Winifred Terni de' Gregory*, in *Donne che amano libri*, a cura di F. Nepori, (*I quaderni dell'Aldus Club*, VI, 6), Milano, La Nave di Teseo, 2025, pp. 205-218.

Storia della medicina

Alfonso Corti. The discovery of the hearing Organ, a cura di A. Martini, P. Mazzarello, E. Mira, A. Murdy, Padova, Padova University Press, 2022.

Storia della musica

A. Salvagno, D. Ambrosioni, *Vincenzo Antonio Petrali. Il "Principe degli organisti". Biografia, epistolario e catalogo delle composizioni*, Lucca, LIM, 2025.

Storia dell'arte

S. Agosti, M. Bassi, *Palazzo Zurla - De Poli a Crema*, (*Édition Later*, 17), Crema, Pro Loco, Crema, 2024.

R. Barbàra, *Palazzo Vimercati - Zurla - Barbàra a Crema*, (*Édition Later*, 20), Crema, Pro Loco Crema, 2025.

S. Caldano, *Crema tra Medioevo e Rinascimento. Il duomo e la sua piazza: fonti scritte, architettura, tessuto urbano*, Mantova, SAP Editrice, 2025.

Egittomania. Luigi Manini e Antonio Rovescalli tra pittura e scenografia, catalogo della mostra (Crema, 17 maggio - 28 settembre 2025), a cura di A. Barbieri, C. Orsenigo, G. Valesi, Crema, Museo Civico Crema, 2025.

L. Fiorentino, scheda 21, in *«… per gitar diverse linee». Disegni a pietra rossa da Leonardo alle Accademie al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, 8 maggio - 18 agosto 2024), a cura di Luca Fiorentino, Michael W. Kwakkestein, Firenze, Edifir, 2024, pp. 94-95.

A. Loda, *Giambettino Cignaroli: un percorso tra Brescia e Bergamo*, in *Eccellente dipintor. Il colore ritrovato di Giambettino Cignaroli*, catalogo della mostra (Alzano Lombardo, 9 maggio - 30 settembre 2025), Signa, Masso delle Fate, 2025, pp. 15-59.
pp. 25, 41-42, copie della pala con i *Santi Andrea Avellino, Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka*, realizzata per la parrocchiale di San Giacomo a Crema nel 1749-1752 circa e pala con la *Presentazione di Gesù al tempio*, realizzata per l'Oratorio della Purificazione della Vergine detto Santa Maria di Porta Ripalta nel 1745 e ora nella parrocchiale di Santa Maria Assunta di Ombriano.

D. Lucidi, *Agostino De Fondulis, busto di giovane in armatura*, Rimini - Orvieto, Alice Fine Art, 2024.

L. Mascheretti, *L'intarsio ligneo all'incrocio delle arti. L'opera di fra Damiano Zambelli, 1480 circa-1549*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2024.

F. Piazza, *Architetture dipinte nel Seicento. Tommaso Sandrini e la scuola bresciana*, (*Annali di storia bresciana*, 9), Brescia, Morcelliana, 2024.

Ver Sacrum e la grafica della Secessione viennese, catalogo della mostra (Crema, 18 ottobre 2025 - 11 gennaio 2026), a cura di S. Scaravaggi, E. Fontana, G. Biancardi, Crema, Edizioni Museo Civico Crema, 2025.

Toponomastica

V. Ferrari, *Toponomastica di Pianengo*, (*Atlante Toponomastico della Provincia di Cremona*, 18), Cremona, Biblioteca Statale di Cremona, 2024.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2025
per conto del Museo Civico di Crema e del Cremasco
da Fantigrafica - Cremona (CR)